176

25me Année — Mars 1938

# Cahiers du Sud

## POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R.F.

DÉPOT LÉGAL VAUCLUSE No 111

SOMMAIRE

MARCEL BRION ..... *La Notion du Temps dans l'œuvre de Rembrandt*
CESLAS DE L. MILOSZ ..... *Un chant*
B. TALADOIRE et E. FUZELLIER ..... *La Pastorale* (Fragments)
JEAN ROUSSELOT ..... *Impossible Printemps*
A. B. DUFF ..... *Ingratitudes*

CHRONIQUES

PIERRE MISSAC ..... *Vox clamans in strepitu*
MAX-POL FOUCHET ..... *Fraîcheur de la Grèce*

NOTES — COMPTES-RENDUS

LA POÉSIE par Léon-Gabriel Gros.
LES LIVRES par Gaston Berger, Joë Bousquet, Rodolphe M. Arlaud, Henri Urtin.
LES REVUES D'ART par André Chastel.
LE THÉATRE : *Font aux Cabres* par Raoul Audibert.
LA MUSIQUE ENREGISTRÉE par Gaston Mouren.
DISQUES HOT par Charles Delaunay.
LETTRES DE PARIS : *Exposition Picabia, Mayo, Zadkine, Paul Klee* par Pierre Missac, *Exposition J. M. Prassinos* par Gisèle Prassinos.
A NICE : *Au Centre Universitaire Méditerranéen* (C. d. S.).
AU GYMNASE : *Le Voyageur sans Bagage* par Madeleine Causaert.
LES CONFÉRENCES : par Gabriel Bertin, Etienne Fuzellier, J. B.
ECHOS : 25me *Anniversaire des « Cahiers du Sud »*.

**MARSEILLE**
DIRECTION-ADMINISTRATION
**10, Cours du Vieux-Port, 10**

**PARIS** : AGENCE GÉNÉRALE
**LIBRAIRIE JOSÉ CORTI**
**11, Rue de Médicis**

**France** : Le No : **7** fr. — **Étranger** : **8** fr. **50**

N° 203 25me Année. Mars 1938.

# Cahiers du Sud

Tome XVII. - 1er Semestre 1938

## La notion du Temps dans l'œuvre de Rembrandt

La question que nous examinons ici est un de ces points où les domaines de la métaphysique et de l'esthétique se rencontrent. Ces points sont d'ailleurs beaucoup plus nombreux qu'on ne croit d'ordinaire, et celui qui ne considère pas seulement l'œuvre d'art comme un phénomène purement historique ou purement technique, est amené à prendre conscience de la prodigieuse valeur de témoignage que cette œuvre d'art, peinture, symphonie, statue, édifice, poème, possède pour la connaissance de l'homme et de l'univers qui l'entoure. A celui enfin qui prend la peine d'étudier une œuvre dans sa profondeur et non plus seulement comme une activité purement objective de l'individu, il apparaît évident que cet acte ne se limite ni à la représentation du réel ni à la transcription du rêve comme éléments autonomes. Il existe une fatalité de l'œuvre d'art qui commande à l'artiste de se mettre tout entier dans son œuvre, qu'il le veuille ou non ; et celui qui veut être le plus objectif, c'est-à-dire qui ne prétend exprimer dans son œuvre ni ses idées, ni ses sentiments ni ses passions, nous révèle malgré lui les secrets les plus intimes de sa vie psychologique et de sa vie morale, et dessine inconsciemment dans la trame même de son œuvre, serait-ce une nature-morte ou un arbre, toute la structure de sa pensée métaphysique.

C'est la raison pour laquelle toute histoire de l'art qui n'aboutit pas à une philosophie de l'art ne connaît jamais que la surface des choses, et s'il est intéressant de pénétrer la technique de l'artiste, la touche du peintre, le coup de ciseau du sculpteur, combien il est plus intéressant encore de saisir dans la forme même de l'objet le reflet de l'esprit qui l'a créée, et d'y retrouver les traits essentiels de sa métaphysique.

L'acte de la création est pour l'artiste une tentative de délivrance et une tentative d'accomplissement. Et c'est justement ce côté fatal de la création, le fait que tel homme, par exemple, peindra tel tableau, de telle manière, et non pas tel autre tableau de telle autre manière, c'est cet accord étroit entre le caractère du créateur et la forme de sa création qui enferme pour nous dans l'œuvre d'art la plus passionnante des énigmes. Car ce que nous voulons rencontrer avant tout, au dela de la toile peinte ou de la pierre sculptée, c'est un aspect du génie humain, une formulation de l'âme humaine dans ses angoisses et ses joies, dans ses inquiétudes et ses certitudes.

J'irai plus loin et je dirai que dans l'art le plus objectif en apparence, dans ce qu'on appelle l'art décoratif par exemple, on reconnait la même fatalité, qui n'est plus seulement alors la fatalité d'un individu mais celle d'une époque ou d'une race. Prenons par exemple un élément de l'art décoratif oriental, l'arabesque ou l'entrelacs. Gardons-nous de voir dans cet enchevêtrement de lignes un simple jeu de la fantaisie. Abandonnons-nous à cette cadence des motifs, à cette course d'une forme en mouvement qui se défait et se recompose, qui disparait et qui revient. Il ne s'agit pas d'un caprice mais d'une nécessité de l'esprit. Parceque cet esprit refuse à la fois la représentation du réel et la fixation statique dans l'espace, parceque c'est un nomade encore lié de terreurs magiques qui condamne la figuration de la forme vivante, et qui, vivant dans un espace presque illimité, le désert, éprouve cependant le besoin de mettre en le moi et le non-moi une barrière qui ne soit pas un mur opaque mais une clairevoie, il crée cette forme typiquement arabe de l'arabesque qui est à la fois pour lui un support et une grille, un ornement et un moteur de son imagination dans le domaine de l'abstrait.

Ayant reconnu combien l'arabesque musulmane est un des témoignages essentiels que nous possédions sur la métaphysique de l'Islam, nous distinguerions alors dans un autre art qui a poussé, lui aussi l'art de l'entrelac et de l'arabesque jusqu'à un degré de prodigieux et fantastique raffinement, les miniaturistes irlandais du VII^e^ au IX^e^ siècle, une autre manifestation de l'angoisse humaine qui se traduit dans des formes strictement gratuites, ornementales, en apparence, et qui révèle cependant elle aussi une étonnante expression de la pensée européenne en face des problèmes de l'espace et du temps.

Le problème de la notion de temps et de la notion d'espace déborde les limites de la physique. Il conditionne les bases mêmes de la philosophie, puisqu'il importe à l'homme pour se connaitre lui-même et connaitre le monde dans lequel il vit, et par là diriger toute sa vie morale et spirituelle, de déterminer les rapports d'espace et de temps, c'est à dire avant tout le moi et le non-moi, la durée et l'impermanence, la continuité ou la discontinuité, l'être et le devenir.

Considérée sous cet angle, l'œuvre d'art nous apparait bientôt comme l'expression d'un rapport entre l'espace subjectif et l'espace objectif, entre le temps intérieur et le temps extérieur.

L'acte de la création constitue pour l'artiste la réalisation ou la tentative de réalisation d'une harmonie entre ce complexe espace-temps tel qu'il l'éprouve en lui-même et le même complexe que l'expérience et le raisonnement lui ont enseigné à considérer dans l'univers ambiant. Le sentiment de désaccord dont il souffre aussi longtemps que ses propres mesures n'ont pas établi un rapport organique entre l'individu et l'univers, ne pourra être résolu qu'au moment où il aura créé une expression de l'espace et du temps assez homogène pour qu'il la superpose aux données du réel, et qu'il réalise ainsi une connaissance et une expression de l'univers qui sont, en définitive, le but extrême de l'art.

Ainsi, toute œuvre d'art est, par principe, une définition de l'espace et une définition du temps. Je ne parle pas seulement des arts plastiques. Le complexe espace-temps est à l'origine même de la musique. Et dans la poésie, dans la littérature, nous assistons à

certaines créations dans lesquelles le temps n'est pas un élément accessoire mais l'axe même de l'œuvre comme, par exemple, dans *Guerre et Paix* de Tolstoï, chez Proust, ou dans le *Ulysse* de James Joyce.

Si je veux aujourd'hui me limiter aux arts plastiques, dans ceux-ci à la peinture, et à un seul domaine de la peinture, celle de Rembrandt, c'est que nous n'avons pas le loisir de parcourir le vaste panorama de l'histoire de l'art, et parce que, enfin, dans la peinture de Rembrandt nous rencontrerons certainement des solutions d'une valeur générale et d'une portée universelle.

Je laisse de côté la notion d'espace, encore qu'elle soit étroitement liée à celle de temps, parce que nous verrons que le traitement de l'espace dans un tableau se rattache à la notion que l'artiste a du temps. Le rythme intérieur de l'œuvre, sa musique, dépendent de ce que le peintre pense de la vie et de la mort, de ce qu'il accepte l'impermanence ou de ce qu'il poursuit la durée, de ce qu'il consent à l'instant fugitif ou de ce qu'il aspire à l'éternité. Si les formes, enfin, se présentent à lui en mouvement ou en repos, ce qui détermine la composition statique ou dynamique du tableau, c'est que sa métaphysique individuelle, l'ensemble de ses idées et de ses sentiments touchant l'être et le devenir, guident inconsciemment l'acte créateur vers certaines formes où il trouve sa délivrance et son accomplissement.

Le synchronisme fort curieux qui existe presque toujours entre certaines formes philosophiques et certains aspects de la création esthétique, doit retenir l'attention de tous ceux pour qui une philosophie de l'art est nécessairement philosophie. On ne saurait nier le parallélisme des religions et des grandes formes architecturales. Ainsi l'emploi de la voûte, par exemple, n'est pas commandé par la technique ou l'esthétique de l'édifice, mais par la nécessité de disposer les masses d'air en mouvement qui constituent le monde intérieur de l'édifice, selon un certain espace et un certain rythme qui répond à une attitude spirituelle de l'individu en face des problèmes de la vie et de la mort, de l'homme et de Dieu. Toutes les fois que la pensée religieuse s'oriente surtout vers l'idée de résurrection, vous trouvez la voûte

dans les édifices qu'elle bâtit. comme pour représenter symboliquement la matrice où l'homme renaît, la grotte où l'on enterrait les morts dans l'attente de leur résurrection : et, en même temps, pour déterminer une certaine disposition physique de l'être, sa respiration par exemple, qui prépare certains états de l'âme. Ce n'est pas pour rien que le mot *pneuma* signifie à la fois le souffle matériel et l'esprit, car un certain état pneumatique de l'homme est favorable à la prière.

D'autre part la parenté entre le transcendentalisme de Spinoza et Rembrandt, entre l'empirisme anglais et Hogarth, entre Chardin et l'Encyclopédie, entre Cézanne et Bergson, est parfaitement évidente, et le *practical dream* de Berkeley a trouvé sa traduction plastique dans les féériques peintures de Turner.

Enfin, toute religion est, en somme, un moyen de résoudre le problème du temps qui a commencé à troubler l'humanité dès que celle-ci a commencé à penser. La magie, corollaire ou compensation de la religion, a proposé, elle aussi, des remèdes à cette angoisse du devenir, à ce désespoir de l'impermanence qui habite l'homme et réclame comme salut l'idée de la survie, de l'immortalité.

Les alternances du jour et de la nuit, le cycle des saisons, la mort enfin, posent les données du grand problème du temps ; que l'homme s'imagine être un point mouvant dans un univers fixe, ou qu'il se figure le Cosmos évoluant autour de l'individu pivot, le fait du temps reste pour lui une énigme que nous n'avons pas encore résolue.

Ce temps, dont la mort et toutes les variations de l'impermanence sont les premières manifestations, il le sent *jouer contre lui*. Son besoin de durée s'exprimera donc par son désir de triompher du temps, par son horreur du non-être, par une aspiration à rejoindre le permanent. Cette vieille soif de l'immortalité que l'homme a cherché à satisfaire dans les religions, faute de trouver cette satisfaction dans le réel, elle est le thème de tous les mythes, à toutes les époques et dans tous les pays. La mort n'est qu'un des visages du temps; or, à aucun moment de son existence l'homme n'a accepté l'idée d'une mort absolue, c'est-à-dire d'une victoire sans réserve du temps.

Nous ne rappellerons pas comment l'art est né de

cette lutte spirituelle contre la notion même de la mort, par la création des Dieux intemporels, des héros qui ont vaincu le temps, des bienheureux qui atteignent l'immortalité, et par toutes les formes d'art religieux qui en découlent; ni l'évolution parallèle de la magie qui comporte, elle aussi, toute une *thérapeutique contre le temps*, et de l'art qui se met à son service pour dominer le monde de l'impermanent. Nous pouvons difficilement comprendre aujourd'hui que, pendant plusieurs millénaires, il n'y a pas eu d'art qui ne soit religieux ou magique, et que le fait devenu si banal de représenter l'image d'un être constituait l'opération magique la plus efficace qu'on pût accomplir. Mais toutes les fois que nous voulons comprendre l'essence profonde de l'art nous ne pouvons faire moins que de revenir à ces notions primordiales qui, seules, en expliquent le caractère et surtout les variations.

Parmi les sédiments qu'ont laissés dans l'art ces origines religieuses et magiques, le plus important sans doute est celui de cette lutte contre le temps qui apparait avec des aspects si divers et qui n'a rien perdu, aujourd'hui encore, de son efficacité. A tel point qu'on ne peut comprendre le cubisme si l'on n'y découvre point cette recherche d'une forme du temps parfait qui était nécessaire après la fragmentation du discontinu à laquelle avait abouti l'impressionnisme; l'œuvre de Picasso, par exemple, reste inintelligible à qui ne sait l'examiner sous le signe de sa singulière notion du temps.

Ce sédiment demeure dans la philosophie consciente de l'artiste, et surtout dans son inconscient profond, qu'il soit individuel ou collectif même selon les théories de C. J. Jung. La survivance des terreurs primordiales de l'homme dans les productions artistiques actuelles qui en paraissent le plus affranchies, serait un sujet digne de tenter tel audacieux que n'effraierait point la psychanalyse de l'esthétique. Dans ce domaine qui n'a presque pas été prospecté, tout reste à découvrir ou, du moins, à formuler. Une étude parallèle de l'*angoisse du temps* dans la religion et dans l'art devrait être, à mon avis, le premier pas de cette recherche.

L'aspiration de l'homme vers Dieu, comme vers le seul être qui soit hors du temps, son désir de le re-

joindre, de l'imiter, de s'unir à lui, pour partager le privilège de son intemporalité, constitue la base de tous les cultes, — et de tous les arts qui sont nés, pour la plupart, des rites funéraires destinés à assurer la survie, la permanence, l'immortalité.

Toute œuvre d'art contient ainsi l'aveu d'une certaine philosophie de la vie, sans que le peintre, bien entendu, se rende compte de ce qu'il l'y a enfermée. Cette part même d'inconscient rend le problème beaucoup plus intéressant quand il apparait, par exemple, une contradiction entre ce que l'artiste a voulu faire et ce qu'il a réellement fait, entre l'image qu'il a cru nous donner de lui-même, et l'aveu involontaire que tout dénonce, la composition, le style, le choix des sujets et leur traitement, la technique, le coloris et jusqu'à la touche même du pinceau, tous éléments chargés d'informations extrêmement précieuses sur la pensée de l'artiste, et en particulier sur sa notion du temps.

Si, dans l'architecture, l'art est pour l'homme un moyen de réaliser et de surmonter les catégories spatiales-temporelles par lesquelles il se sent déterminé la peinture lui offre aussi la possibilité de connaître l'univers sensible dans toutes ses dimensions.

La musique est temps pur : le présent absolu lui échappe. Elle ne peut créer en dehors de la chaine des événements. Un accord, lui-même, est une condition temporelle de l'être : la seule vibration d'une note implique durée, continuité. C'est pourquoi toutes les nuances du désir et du regret qui sont les conséquences affectives de la perception du temps, appartiennent exclusivement au domaine de la musique.

La sculpture traite des formes à trois dimensions, occupant dans l'espace et dans le temps un lieu donné, mais dont la force suggestive consiste précisément dans une aptitude à représenter la totalité de l'espace et la continuité du temps. Un mouvement implique un déplacement dans l'espace et un déplacement dans le temps. Immobilisée à un certain croisement de ces coordonnées, la statue doit à nos illusions intellectuelles et tactiles la vertu de mobilité que la réalité lui refuse. La contemplation d'un geste s'accompagne pour nous du souvenir de l'action musculaire qui en fut la cause et du pressentiment de celle qui en sera la conséquence. Ainsi la statue, fixe, rigide, immobilisée à un point de l'espace et du temps, *l'acte,* conser-

ve-t-elle cependant sa liberté de course sur les coordonnées, en raison de l'impossibilité où se trouve notre esprit de concevoir le moment absolu et de dissocier l'idée de vie de celle de temps imparfait.

Dans la mesure où elle tend à la représentation de la vie, la peinture a pour tâche nécessaire d'interpréter les catégories spatiales-temporelles qui sont le milieu même de toute vie. Mais les deux dimensions dont elle dispose l'obligent à créer une illusion pour représenter la troisième dimension spatiale. Cette illusion peut être sensorielle ou intellectuelle selon que l'artiste suggère ou décrit, désigne l'espace par son contenant: la perspective, ou par la masse de son contenu : l'atmosphère et la lumière. On reconnait ainsi dans l'art chinois, qui parait généralement plat et sans profondeur aux yeux des Européens, une perspective différente de celle à laquelle nous sommes accoutumés, parcequ'elle n'a pas la même notion de l'espace et du temps. Les éléments perspectifs qui la constituent sont beaucoup plus intellectuels que sensoriels; je voudrais dire qu'ils sont un *trompe-l'esprit*, ainsi qu'on dit dans la peinture occidentale un *trompe-l'œil*.

Par la perspective et l'atmosphère, la peinture arrive à figurer la troisième dimension de l'espace. Nos sens et notre intelligence reconnaissent la légitimité l'efficacité des moyens d'illusion qu'elle emploie pour cela. Mais lorsque l'objet de la peinture est une chose vivante, c'est-à-dire supposée en mouvement sur la coordonnée du temps, la fixation dans l'immobilité qui est la loi du tableau refuse a priori la vie. De nouvelles illusions vont donc jouer pour relier à l'instant absolu qui est, dans la représentation, une *coupe dans le temps*, la série d'actes passés et futurs qui conditionne la notion même de vie.

Comment le tableau qui est une coupe dans le temps et un instant pur, fixé, immobilisé, arrivera-t-il à simuler ce qui n'est pas : la succession des moments ? En d'autres termes, comment deviendra-t-il vie, mouvement ?

Il serait aussi utile pour l'esthétique que pour la philosophie de déterminer les variations de la notion d'espace et de la notion de temps selon les différentes époques et les différents pays.

Faute de pouvoir parcourir, même d'un regard panoramique, cet immense sujet, nous dirons seulement

pour le problème qui nous occupe aujourd'hui que l'esprit humain éprouve deux modalités du temps : *le temps parfait* et *le temps imparfait*. Le temps parfait, c'est cette coupe rigoureusemnt définie et délimitée qui, rattachant un moment à un acte, l'isole de la chaîne des moments dépendant de la succession des actes. Le temps imparfait, refuse cette coupure, cette cassure, et accroche le moment représenté, le moment *actuel* (de l'acte), le présent, à la série des moments passés et futurs.

Selon les tendances de son caractère affectif et intellectuel, selon sa perception sensorielle et son système métaphysique du monde, l'homme (individuel ou collectif), inclinera vers une notion parfaite ou imparfaite du temps. Et l'artiste pour qui l'acte de la création est un moyen de connaître, d'exprimer le moi et le monde extérieur, guidé par sa propre psychologie et conditionné dans une certaine mesure par l'esprit de l'époque et par l'esprit du lieu, tendra vers la représentation du temps parfait ou du temps imparfait, selon que sa pensée et ses sentiments chercheront l'instant ou la durée.

Un portraitiste par exemple, peut s'attacher à l'être présent de son modèle ou amasser dans la représentation d'un instant la somme d'autres instants. Franz Hals et Rembrandt constituent à cet égard les points extrêmes de la notion du temps. Léonard de Vinci s'efforce d'échapper aux lois de la peinture pour rejoindre celles de la musique afin de réaliser, de *parfaire* le temps imparfait. C'est la résonnance même du tableau qui indique souvent la conception temporelle de l'artiste et qui distingue, par exemple, si voisins qu'ils soient par ailleurs, le maître du temps imparfait, Watteau, d'un virtuose du temps parfait : Pater.

Quant à Rembrandt, hanté jusqu'à l'angoisse par la sensation de l'impermanence, il conclut par une philosophie tragique de la vie, laquelle ne s'exprime nulle part aussi bien que dans la longue série de ses portraits par lui-même, où il poursuit les transformations de la forme dans le temps, par la recherche anxieuse et attentive du vieillissement

Je dis : vieillissement et non vieillesse. La vieillesse est un état de fait, un état presque abstrait dans sa définition. Le vieillissement, au contraire, est une ac-

tion quotidienne, un événement en marche, un processus que rien n'arrête et que rien ne détourne. Ce sont les forces de destruction à l'œuvre, c'est l'émiettement miette par miette. Le vieillissement est un cheminement, une marche au tombeau. La vieillesse n'existe pas : on ne peut en marquer le début. Le vieillissement est fait de la décomposition des cellules, seconde par seconde, de la mort des tissus, de chaque minute désagrégeante, de chaque heure destructrice. Nous acceptons la vieillesse, mais le vieillissement nous effraie. Et nul n'a été, autant que Rembrandt, poursuivi par l'idée de la vieillesse, par la sensation du vieillissement.

C'est par le vieillissement qu'il a si puissamment étudié sur lui-même dans ses auto-portraits, que Rembrandt a pris conscience du temps. Cette notion a si bien imprégné toute sa philosophie et toute son esthétique qu'il n'y a pas un tableau, peut-être, qui n'en contienne la trace.

L'opnion populaire s'imagine que la vie et la mort sont inconciliables, qu'elles s'excluent réciproquement d'après la logique même du langage : là où est la vie, la mort n'est pas. Il faut avoir pressenti comme Rembrandt, cette réalité de la présence perpétuelle de la mort en train de se faire, pour comprendre son œuvre, interprétée selon ce motif.

Si nous pouvions réunir tous les portraits de lui-même qu'il a peints, nous constaterions que dès ses premiers tableaux, ceux où il se représente à 22 ou 23 ans, encore radieux des enthousiasmes de la jeunesse, le fait de se peindre, constitue pour l'artiste une manière de marquer les étapes de ce *pilgrim's progress* que tout homme accomplit sur la terre. La variété des accoutrements, armure ou riche manteau, casque, béret, turban, fourrure, bure de moine, étoffes orientales, hausse-col ou collerette, cette curiosité de l'accessoire qui retient des reflets ou étale des ombres sur les traits du visage, ne peuvent pas déguiser ce fait primordial : Rembrandt sous tous les aspects de sa fantaisie, a étudié sur lui-même avec une sorte de désespoir passionné la fuite de la vie. Aux moments glorieux de sa prospérité, comme dans les noires années de la misère, il se penche sur son miroir et sur le tableau qui va refléter ce miroir, comme si la succession des effigies pouvait lui révéler l'énigme de la vie.

Dirons-nous qu'il *reste identique au sein de ses incessantes métamorphoses*, comme Gœthe l'écrivait de lui-même ? Hélas, non. Il n'existe rien de plus discontinu que cette abondante série de portraits par un artiste qui s'est peint lui-même plus fréquemment et plus lucidement qu'aucun autre artiste. Et à mesure qu'il vieillit, le *brouillard du temps* qui enveloppe ses modèles devient de plus en plus épais.

Les portraits de Rembrandt révèlent cette lutte convulsive de l'être pour se dégager du brouillard du temps. C'est la lutte de l'individu qui cherche sa forme et dont la révolte contre l'indéterminé se brise en parcelles de désespoir. Ce monde ténébreux où les personnages de Rembrandt poursuivent leur route, avec la démarche des fantômes est celui dont le temps ne correspond plus aux catégories de l'humain. C'est un enfer où flottent des esprits semblables à ceux qui viennent boire le sang des victimes d'Ulysse, moins pour échapper au temps que pour y revenir. Leur vie ne pourrait être contenue entre les plans d'un cristal; ou elle déborde ce volume ou, au contraire elle s'atrophie, comme si de trop vastes alternances de flux et de reflux, d'insuffisance et d'excès ne lui laissaient jamais que des instants d'équilibre extrêmement rares et précaires, desquels la philosophie de la vie ne peut tirer ni certitude ni consolation.

Dans les portraits de l'artiste par lui-même, l'ineffable interrogation du devenir humain se fait de plus en plus angoissée à mesure que l'artiste vieillit, et s'il était possible de les réunir tous dans leur ordre chronologique nous verrions sortir de cette juxtaposition une des confessions les plus dramatiques que l'art nous ait jamais livrées.

Ce vieillissement dont il a étudié sur lui-même les progrès, avec une lucidité implacable, l'obsède comme une malédiction. Chez ses modèles eux-mêmes, il ne peut jamais l'observer avec ce désintéressement détaché et de bonne humeur qu'apporte Franz Hals. Il n'est pas assez naturaliste pour cela, et comme il n'a plus, d'autre part, à la foi chrétienne dans laquelle un Memling oubliait le passager en postulant l'immortel, il est seul dans cette lutte entre l'homme et son destin, entre l'individu et le cosmos. Il est seul comme Spinoza, mais plus désarmé que lui car il ne lui reste plus rien de l'armature logique qui sauve encore le philosophe.

Il est seul entre les vagues de l'être et du non-être qui déferlent en lui, autour de lui.

Il est le seul point fixe dans un monde qui se meut à une vitesse effrayante et qui s'écroule dans un vacarme de cataclysme. Le grondement sourd qui précède les typhons se fait entendre dans le brun des fonds, ce brun opaque, brassé d'étranges remous, qui est, chez Rembrandt, le monde des origines, cette création indistincte qui s'articule péniblement, douloureusement, au milieu des morceaux de chaos qu'elle traine encore comme des sédiments diluviens.

C'est de cette manière que les tableaux visionnaires de Rembrandt, le Songe de Jacob, de Dulwich, par exemple, l'Enlèvement de Perséphone, de Berlin, sont ceux où son génie retrouve le secret des commencements. La distance qui sépare Jacob endormi de l'Ange apparaissant dans son trou de clarté, est la distance même du temps. Ce qui sépare ces deux personnages, en ne permettant leur rencontre qu'au point tangent du rêve, c'est qu'ils n'évoluent pas dans le même temps. Et quand Daniel contemple, terrifié, Nabuchodonosor, changé en taureau, un fossé matériel creuse entre eux son ombre brune, comme la barrière entre deux univers qui ne possèdent pas le même temps. Et de même entre David et Saül, il y a un trou d'infini qui ne supporte pas de pont. Saül, *hors de lui*, par la démence, *forcené* au sens étymologique du mot, est aussi *hors du temps:* c'est le grand mystère de la folie que d'abolir ainsi toute notion du temps chez les êtres qu'elle possède.

Ces deux hommes, si voisins, assis l'un près de l'autre, sont éloignés en réalité par une distance incommensurable. Nous voyons un profond symbole dans ce fait que le jeune David essaie de jeter le seul pont qui puisse les rattacher l'un à l'autre, permettre une communication, un passage : la musique. La musique étant le plan surnaturel dans lequel s'accordent le sage et l'insensé, ne peut avoir pour résultat de ramener le roi fou dans le temps réel, mais elle lui permettra seulement de se situer hors de l'immanent. Elle lui proposera un plan irrationnel, dont il pourra ne pas se sentir exilé. La musique comme élément de salut hors du temps rationnel, c'est aussi la solution beethovenienne de ce terrible débat entre l'être et le non être qui se développe tout au long des symphonies.

Si nous considérons alors dans la perspective d'une sorte d'esthétique musicale les mains de Margaretha Trip, il nous apparait évident, aussitôt, que la main encore vivante exécute une sorte de chant funèbre, sur la basse sèche, régulière et monotone de la main morte. Très souvent, dans les sonates de Beethoven, nous sentons ainsi le moment où les deux instruments, cessant de dialoguer, s'abandonnent à ce que je voudrais appeler des méditations divergentes. comme si l'un, par exemple, s'élevait avec les accords clairs de la harpe de David, alors que l'autre s'enfonce dans la ténèbre argileuse du roi fou. Ou, tantôt, ils continuent leurs dialogues, mais séparés par une paroi de cristal qui est le mur entre deux temps différents, la mélancolie prophétique du violon, dans certains andante, s'écartant à l'infini, encore que leurs chemins restent proches et parallèles, de l'actualité joyeuse, ou indifférente, du piano.

Le musicien du temps parfait est celui pour lequel les discordes de l'être s'apaisent et s'harmonisent dans le plan serein ; où disparaît l'abîme que creuse Rembrandt entre Saül dément et son joueur de harpe. Soit en transcendant l'inquiétude de l'être et du devenir, soit en superposant à l'angoisse philosophique une sorte de certitude esthétique qui lui donne une autre signification. C'est ce qu'on pourrait indiquer en rapprochant le nom de Titien de celui de Benedetto Marcello.

Mais pour les artistes, musiciens ou peintres, qui demeurent captifs du temps imparfait, il n'existe pas de réconciliation possible entre le désir de l'éternel et la contemplation du provisoire. Cette progression par éclats qui détermine la vie et l'œuvre de Rembrandt ne permet que de très rares moments d'harmonie, jusqu'à l'heure où le sentiment du plus et du moins détruit ce fragile équilibre. Rembrandt, ainsi, a trop souffert, physiquement et moralement, de cette notion du temps imparfait qui constitue l'ardent noyau de toute sa philosophie, pour pouvoir lui donner des solutions métaphysiques qu'il n'éprouvait pas dans sa chair pathétique. Il a été conscient surtout de toutes les inharmonies de la vie, et le jour où il a voulu construire une œuvre symphonique, à proprement parler, il a donné au monde stupéfait, qui ne se lassera jamais d'en discuter les étrangetés, sa Ronde de Nuit. Une œuvre au-

tour de laquelle on a entassé beaucoup de littérature, mais qu'on aurait tort, par une erreur contraire, de considérer comme d'une objectivité absolue.

Je ne tenterai pas, après tant d'autres, de donner une interprétation de la fameuse Ronde : cela nous obligerait à aborder des problèmes beaucoup trop complexes. Montrer que la Ronde de Nuit est bâtie avec cette rigueur d'indétermination qu'apporte Proust, de son côté, à la recherche du temps perdu, ne nous fournrait que l'abord d'un des côtés de la question. Je considère ce tableau, cependant, comme la clef mystérieuse de toute la philosophie de Rembrandt. Une philosophie à plusieurs plans, à plusieurs interprétations, une sorte de kabbale, semblable à la vertigineuse science que caressaient les rabbins dont le peintre faisait ses amis. Mais je suis certain que cet hermétisme que contient toute l'œuvre de Rembrandt, resta toujours involontaire, soustrait qu'il était, par la merveilleuse simplicité de l'artiste, à toute intention d'ésotérisme systématique.

Il ne faut pas soupçonner, chez lui, la préoccupation puérile de léguer à la postérité des énigmes qu'elle devra déchiffrer. Mais comme son œuvre n'a jamais fait que traduire des états métaphysiques. la conséquence immédiate en est qu'une philosophie non-explicitée demeure enclose dans ses tableaux. De même que dans ceux de tous les peintres qui ont *quelque chose à nous dire,* que ce soit Giorgione ou Magnasco, Piero della Francesca ou El Greco.

Ainsi chez Rembrandt, qui ne peut se contenter jamais de la représentation des choses. Il faut qu'il saisisse les choses elles-même, qu'il les arrache du sol avec leurs branches et avec leurs racines. Sa solitude reste toujours totale au milieu d'un monde infiniment peuplé, parceque ces choses qu'il a extirpées de la terre, il ne peut plus les enraciner nulle part. Il ne peut que les perpétuer dans ces limbes au dela de l'espace et du temps qui renaissent toujours ; même quand il veut faire un paysage réaliste, comme dans certains de ses dessins. Ces dessins, d'une si troublante netteté, signifient le réel parvenu à l'extrême limite : et l'on dirait que ce paysage est prêt à se renverser brusquement pour montrer le revers, le *creux.*

L'extrême limite de l'objectif est, pour lui, le moment à la frontière de la métamorphose qu'accomplis-

sent, parfois, les divers états d'une gravure Lorsqu'on étudie la manière dont, en suivant les étapes du processus purement technique, l'œuvre change de caractère et même d'âme, on découvre en plein jeu tous les ressorts de cette violence extrêmement douloureuse avec laquelle il refait le Cosmos. Il convoque la *voix de la lumière* (dont il est question dans le Poimander attribué à Hermès), et la voix de l'ombre; et cette lutte des encres et des acides dans le bouillonnement de ces métamorphoses représente la plus merveilleuse adéquation de l'instrument à l'âme, qu'il nous ait jamais été donné de voir.

Si, donc, nous considérons dans les tableaux de Rembrandt, les choses et non plus la représentation des choses, nous parvenons à cette singulière philosophie de l'objet qui est un corollaire de sa notion du temps. (Les mains de Margaretha Tripp, en cette circonstance aussi, pourront retenir et dérouler le fil, compagnon nécessaire dans cette succession de grottes sombres qui compose l'univers rembrandtien : univers dont la quatrième dimension est le véritable support de toutes les autres). L'objectivité de Rembrandt, tout autant que ses dons visionnaires, est d'une qualité tellement étrange qu'elle suggère l'idée de l'éternel in-présent, — au lieu de l'éternel présent qui accompagne d'ordinaire la notion de l'objectivité. L'objet est, — il ne devient pas. Un portrait-objet constitue une coupe dans le temps et dans l'espace, un ensemble de dimensions clos et inchangé. C'est le chargement subjectif d'une œuvre, d'un portrait de Delacroix par exemple qui refoule au second plan son objectivité.

L'objectivité des portraits de Rembrandt reste donc, dans le cas qui nous occupe, troublante et fascinante, non seulement parceque le modèle apparaît, dans ce portrait, indépendant du peintre, mais aussi par cette indépendance organique des diverses parties du corps les unes par rapport aux autres.

C'est parceque Rembrandt n'a jamais pu dominer le temps, que la chair, pour lui, reste douloureuse et malade, maudite dans le péché originel, maudite de cette malédiction de l'être que Silène révéla à Midas. Elle vit en perpétuelle discorde avec l'âme. Elle est la chaîne où s'accrochent toutes les décompositions. Elle est le véhicule de la corruption : elle est ce qui meurt d'abord, et ce qui meurt tous les jours.

Il y avait chez lui une immense pitié. Il se penchait sur cette chair vouée à la mort et il la peignait, avec un tremblement d'extase et de déchirement. Jamais les fanfares de la volupté n'ont sonné pour lui sans l'accompagnement de ses glas, en basso continuo. Le jour présent était du passé en marche, et dans l'actuelle beauté, il épiait la future flétrissure. Car tout autant que les cheminements terribles du vieillissement, il connaissait la corruption du corps par les angoisses de l'âme ; laquelle est le véritable fléau de la vieillesse, et son secret mortel.

Rembrandt ne croyait pas à l'immortalité. C'est l'origine de ses dramatiques angoisses. Et comme il ne pouvait transcender ce sentiment terrible de la mortalité, comme il ne pouvait projeter dans un au-dela surhumain la continuité de ce qui s'arrête ici bas, il est resté prisonnier de ses rêves immenses et de sa chair mortelle, inapaisables, irréconciliables. L'espace et le temps sont donc devenus pour lui les *dimensions* d'une cellule. Il n'a cessé d'en mesurer avec une âpre jouissance la tyrannie comme si le pressentiment de l'infini n'était que la conscience, devenue plus douloureuse, de notre fini.

Cette notion pathétique du fini-infini est particulièrement évidente dans les paysages de Rembrandt, surtout dans ses dessins. Nietzsche a pu trouver dans la loi du retour éternel une consolation analogue à celle qu'éprouve le peintre en fermant un paysage. Telle ligne de montagne, telle fabrique, telle orée de forêt, indiquent que nous pourrons aller jusque là, et en revenir. Ce sens du retour n'existe pas dans le désert où rien n'arrête la vue ni l'imagination, et c'est pourquoi il n'y a pas eu de peintre du désert. Mais cette sorte de désert intérieur que Rembrandt portait en lui-même, et qui apparaît dans ses paysages, chaque fois, presque, qu'ils cessent d'être documentaires, c'est le désert d'où l'on ne revient pas. Ces paysages n'ont rien de fantastique, ni de visionnaire. On pourrait même les localiser dans des endroits précis. Mais cette ampleur désolée avec laquelle ils s'écartent soudain, comme dans un déchirant refus d'embrasser la vie, ce mélange d'exactitude et cette prescience de la dissolution, cette manière enfin de faire aboutir toutes les formes, à cette insubstantialité d'une lueur, d'une nuée, marquent telles œuvres de cette même interprétation

philosophique contenue dans ses portraits, et même dans ses compositions.

Cette loi de l'éternel retour, correspondant à une des exigences les plus profondes et les plus urgentes de la nature humaine, ce principe du retour est devenu un des éléments fondamentaux de l'art, s'il est vrai que celui-ci a principalement pour but de fournir à l'homme une explication de l'univers et une manière d'accorder l'individu avec cet univers. C'est la raison qui fait, nécessairement, accepter, souhaiter même des limites. L'angoisse dont les concepts de temps et d'espace se chargent, pour tout être qui ne les a pas transcendés dans une certitude scientifique ou une foi religieuse, atteste que rien ne peut être plus hostile au cerveau humain que la sensation de l'illimité ; nos facultés étant surtout des facultés de mesure. Seul peut se plaire dans l'indéterminé le primitif pour lequel le mot *beaucoup* suffit à désigner tous les nombres qui dépassent les besoins de son propre univers; ou l'homme qui a surmonté tous les nombres en réalisant son harmonie avec l'infini. Mais pour l'individu qui ne vit ni en deça ni au delà du fini, de claires limites sont encore les plus sûres soutiens de sa philosophie.

On peut remarquer comme un phénomène assez curieux l'indifférence que montre Rembrandt à l'égard de l'architecture. Architecture étant employé ici dans son sens propre, et non pas entendu comme la structure du tableau. Il est certain que l'architecture ne joue pas dans la peinture hollandaise un rôle aussi important que chez les Flamands et les Italiens ; elle n'y apparaît pas comme le décor nécessaire de la vie. Peut être parceque la Hollande n'a jamais eu d'architecture originale, peut être parceque sa vie dépend trop de l'interpénétration de l'air de la lumière et de l'eau pour la soumettre au régime des formes solides. Mais alors qu'elle est réaliste — en dehors même des tableaux strictement documentaires d'un Neef, d'un Witte, — chez Vermeer, chez les Cuyp, chez Pieter de Hooch, elle n'entre dans l'œuvre de Rembrandt que sous des aspects infiniment rares et toujours strictement irréels, fantastiques, visionnaires. Non pas des constructions rêvées, mais vraisemblables, comme celles de Piranesi : des synagogues nébuleuses qui se fondent dans la nuit de l'espace et dans la nuit du temps, des édifices sans existence substantielle, — et

il ne nous demande même pas de postuler leur existence, — où l'on croit voir des nuages essayant de pasticher des bâtiments terrestres. La forme humaine seule, l'intéresse assez pour qu'il la construise. Le modèle est pour lui une magnifique pyramide où s'entassent, bloc après bloc, les lumières et les ombres. Il bâtit ainsi des colonnades de corps, ses foules se distribuent en propylées, mais l'isolement de l'espace intérieur qui est l'objet primordial de l'architecture, s'oppose trop nettement à sa philosophie spatiale — temporelle pour éveiller chez lui un intérêt même anecdotique.

Le fait que l'architecture achève la démarcation d'une certaine portion du monde dont l'homme a besoin pour certaines fins spirituelles ou matérielles, n'a pas de place dans sa confrontation avec le destin. Et il lui importe peu que cette portion d'espace déterminée — surtout lorsqu'elle s'adapte à une intention religieuse, — prenne pour forme une représentation illusoire ou symbolique du cosmos, révèle le besoin qu'a l'homme d'affirmer le sens sublime des limites. Les seules formes architecturales avec lesquelles il aurait pu communier, peut-être, sont celles du temple hindou qui se perd dans le mouvant et l'illimité. Comme, au fond, les seules formes philosophiques qui l'auraient sauvé du désespoir, sont, non le rigoureux spinozisme, mais le brahmanisme végétant, chatoyant, qui nie toute limite, toute séparation.

C'est surtout le côté fixe, stable, statique, de l'architecture qui ne lui donne aucune place dans l'univers de Rembrandt où tout est mouvant. Cette notion du temps, si héraclitéenne dans son affirmation que *tout coule*, cette proclamation de l'impermanence comme loi profonde du cosmos ne s'accommode pas des formes immuables. S'il l'avait connue — mais elle était rare en Hollande et à peu près inintelligible au XVII^e^ siècle, — c'est la cathédrale gothique seule, qui aurait pu lui offrir un climat architectural conforme à sa propre philosophie du temps.

Le temps imparfait de la cathédrale gothique avec ses flux et ses reflux, ses contrastes de tensions, ses alternances de *lento* et *d'accelerato* dont la musicalité est si nettement perceptible à l'œil, s'oppose de toute sa mobilité en devenir à l'être fixe du temple grec, par exemple. Il ne s'agit pas ici d'une différence d'es-

thétique mais d'une opposition entre deux conceptions du monde. L'une qui veut surmonter le pessimisme de l'impermanence, tel qu'Heraclite l'a formulé; et il est significatif de voir combien ce synchronisme de l'évolution architecturale de la Grèce et le développement de sa pensée philosophique demeure rigoureux : le grand penseur d'Ephèse a vu monter durant sa vie (544-484) le temple d'Apollon à Delphes et l'Artemision d'Ephèse; celui qui sera brûlé par Erostrate. L'autre conception qui consent à la brièveté de la vie, à condition que cet éparpillement de la personnalité dans le temps et dans l'espace ait pour compensation un réajustement de l'individu, hors du lieu et de l'heure, dans l'éternel.

Pour un chrétien du Moyen Age, la notion du temps n'était plus ce qu'elle représentait pour l'esprit grec de l'époque dite classique. Comparer la procession des Panathénées à quelque « Jugement Dernier » d'un portail gothique, c'est marquer sans équivoque cette différence: ici, l'acte parfait qui s'accomplit en suivant une ligne sans brisures et incorpore, sans discordances des dieux anthropomorphes à la foule des contemporains de Périclès ; là, une aspiration sans cesse brisée, sans cesse recommencée, des bonds violents du démon à l'homme, de l'homme à l'ange, de l'ange à Dieu. Comme si cet homme tentait de reconstituer avec les débris d'une immense catastrophe l'ascension jusqu'au point le plus intemporel des marches du porche à la pointe de la flèche le long de ce vertigineux escalier de Jacob qu'est une cathédrale gothique.

Si la cathédrale avec ses degrés est absente dans le « Rêve de Jacob » de Dulwich, la distance est d'autant plus grande entre le dormeur sombre qui ressemble à quelque rustre pris de vin, — sa bouteille est à terre près de lui, — et la lumineuse créature qui se trouve à l'autre extrémité de la diagonale du tableau. Mais, ceci est significatif de la pensée de Rembrandt, la base de l'échelle traditionnelle part de la tronée dans le nuage à travers laquelle on entrevoit les lointains ensoleillés, *non du plan du dormeur*. Entre l'homme et l'ange il n'existe pas de pont possible ; ils vivent dans deux univers irréconciliables, l'un dans l'éternité stable, l'autre dans l'impermanence et la mortalité.

Rembrandt ne possède donc qu'un des côtés de la pensée gothique : le côté que je voudrais dire négatif,

car il nie la durée et la continuité de la vie terrestre. Il ne croit pas à l'au-dela. Il n'a ni les certitudes ni les consolations du chrétien. Il est seul dans un monde en décomposition, comme Héraclite. Et comme lui, il se contente d'observer et de marquer le processus de cette décomposition. Le « n'oublie pas de vivre » de l'oracle delphique, qui est la base du temple grec n'a pas plus consolé Héraclite, au fond, de son pessimisme radical, que le « meurs ici-bas pour la vie éternelle » ne peut racheter pour Rembrandt la tragédie de la vie et de la mort. Cette possibilité de salut par l'architecture, par la *construction de l'échelle,* qui est la raison d'être du gothique, lui fait défaut.

A l'opposé du temple, en effet, qui est fait pour être vu d'un seul coup d'œil, tout entier, dans son présent total, parfait dans son instant, sans passé, sans futur, la cathédrale gothique doit être gravie, de palier en palier, et celui qui la gravit, la *fait,* car elle est perpétuellement inachevée, perpétuellement refaite par chacun de ceux qui la contemplent. Perpétuellement défaite aussi par les jeux de la lumière et les mouvements du ciel qui y creusent des ombres, en arrachent des masses, et disloquent sans arrêt les volumes d'atmosphère contenus entre ses reliefs : cette masse, énorme, qui repose sur le dos de l'édifice, comme de la tête à la queue, des tours au chevet ; celles, innombrables et minuscules, cachées dans les saillies des pinacles, les courbes des arcs-boutants, les rehauts des sculptures.

Dans le corps d'un modèle de Rembrandt, comme dans la cathédrale gothique, la ligne de séparation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur reste infiniment mobile; elle ondule selon les respirations de l'atmosphère. C'est ce mouvement jamais arrêté qui donne à l'édifice ce caractère organique qui nous permet de le rapprocher, maintenant, d'un être vivant. Qu'est-ce que *l'entarsis* du temple grec, dont on a tant parlé pour opposer sa vitalité organique à un mécanisme sec, si on la compare à cette asymétrie perpétuelle et volontaire qui règne dans tous les éléments de la cathédrale, et qui est comme sa part de devenir, la part laissée au temps futur, la zone d'expansion d'un être en travail de croissance ? S'agit-il d'une allusion à la grâce, plus efficace qu'une rigide perfection ? Ou n'est-ce pas, plutôt, la découverte par le merveilleux

instinct des maîtres d'œuvre, de ce temps imparfait qui est l'essence même de la pensée chrétienne et de l'art chrétien ? Imparfait comme tout ce qui est de la terre et relève de la condition humaine, reflet tremblant et déformé de la seule perfection vivante; celle du divin, de l'au-dela, du surnaturel. Le temps imparfait de l'homme s'efforce par toutes ces approximations vers le temps parfait de Dieu, irréalisable ici-bas, même dans les édifices sacrés, quoique les imperfections formelles de ceux-ci permettent aux âmes lucides de deviner les perfections transcendentales des demeures célestes dont elles sont les signes, les reflets déviés et tordus, la traduction incomplète avec des inexactitudes et des contre-sens, l'équation manquée.

Cette *équation manquée*, c'est tout le drame du gothique, et l'effort des Renaissants sera pour abandonner cette algèbre volontairement défectueuse, revenir à un mode de connaissance moins humblement résigné à respecter la limite du sacré, et pour se débarrasser, enfin, du *mystérium fascinarum* et du *mysterium tremendum*, — pour reprendre les mots de Rudolf Otto.

Quelle est la part de ce *mysterium* dans l'œuvre de Rembrandt ? C'est ce que nous expliquera l'étude de sa conception du temps.

Chez les êtres qui n'éprouvent point le temps comme un phénomène douloureux, il s'établit constamment un synchronisme parfait entre les mesures de l'individu et les mesures de l'univers. C'est une manière d'accepter l'ordre du monde avec toutes ses lois, dont le fait primordial est le vieillissement. La souffrance de l'homme en face du vieillissement vient tantôt du regret de la jeunesse, et aboutit à l'hedonisme d'un Ronsard, d'un Kayam, d'un Lorenzo de Medici. « Chi vuol esser lieto sia — di doman non c'é certezza ». Cela équivaut à une sorte de résignation optimiste, puisque l'homme triomphe du temps par l'acceptation joyeuse de l'instant. Cette attitude exclut l'angoisse métaphysique qui domine, au contraire, chez ceux pour lesquels le fait même de vivre est plus important que le plaisir de vivre. Les uns craignent la mort, parce-qu'elle apporte un terme aux jouissances de ce monde. Les autres redoutent le bond hors du temps, l'entrée dans le néant.

Ce néant est évoqué, sans cesse présent autour de

l'homme, par les fonds bruns de Rembrandt qui signifient l'extraterritorialité, l'extratemporalité. La précarité de la vie, chez chaque individu, est soulignée du fait qu'aux frontières même de son corps, commence ce no man's land où ne flottent plus que les brouillards d'un temps inhumain. La course de l'homme est donc précipitée, comme s'il dégringolait, au lieu de la gravir, l'échelle de Jacob, selon les degrés du vieillissement, jusqu'au néant.

Alors qu'un milieu neutre, fonds d'or des peintres siennois, *reredos* de damas broché des primitifs allemands, rideaux courant sur une tringle des imagiers byzantins, verdure abstraite et héraldique de la forêt dans les tapisseries flamandes, — servaient naguère aux artistes à situer hors de toute localisation dans le temps et dans l'espace, leurs personnages surnaturels, ce milieu neutre du brun a-temporel d'où émergent les modèles de Rembrandt, représente exactement la philosophie d'un artiste qui considère l'homme comme une sorte de vagabond anachronique dans le cosmos. Opposons lui, en manière de contraste, la localisation précise et parfaite des décors chez Holbein. Holbein vit dans une claire actualité, accentuée encore par le côté statique de ses portraits, nettement délimités par rapport au présent et au futur. Ses personnages ont un âge sans équivoque, alors que les modèles de Rembrandt flottent le long des étapes brumeuses du veillissement. La coupe dans le temps aboutit chez Holbein à l'approfondissement de la personnalité. Ce n'est pas dans la durée de l'être qu'il cherche sa solution, mais dans ce que le moment contient de totalité et implique d'absolu. Cette impression d'horloge arrêtée à une heure x (alors que chez Rembrandt, il n'y a plus d'heures autres que celles dénoncées par le drame intérieur, de telle sorte que son horloge serait une marche de brouillards sur un cadran sans chiffres), résulte du fait que le réalisme d'Holbein est essentiellement le réalisme de l'instant indifférent (ce personnage aurait pu poser ainsi hier ou demain tout aussi bien qu'aujourd'hui), tandis que le réalisme du Hollandais, alors même qu'il s'exprime d'une façon aussi triviale que dans la plante des pieds de l'Enfant Prodigue, à Leningrad, est toujours une traduction du sentiment tragique de la vie.

C'est pourquoi Erasme apparaît comme le modèle-type d'Holbein, sûr de lui-même, avec son humanisme

pragmatiste, alors que le modèle implicite de Rembrandt, c'est Spinoza, errant dans les brouillards du temps, à la recherche de Dieu. Notez ce qu'ont d'apaisé les mains des personnages de Holbein, malgré tout ce que nous savons de leur inquiétude intime ou du tragique extérieur de leur vie. Comme si elles tenaient leur destinée d'une prise calme, forte et lucide, alors que les mains des personnages de Rembrandt, malgré leur violence pathétique, laissent toujours tout leur échapper.

Les mains de Margaretha Trip, ainsi, s'accrochent dans une sorte de désespoir convulsif qui ne s'accorde pas du tout avec le calme sourire de son visage, l'une au bras du fauteuil sur lequel elle se referme avec autant de force que le permettent ses chairs boursouflées et ses articulations craquantes, l'autre enserrant le linge avec cette sorte de passion bestiale qu'ont parfois les mains des moribonds.

Cette impuissance à retenir, qui est la plus grande torture des hommes qui éprouvent douloureusement le temps, Rembrandt en a donné une traduction particulièrement dramatique dans un de ses tableaux qui, jusqu'à présent, n'avait pas fourni la clef nécessaire de sa métaphysique, qui y est enfermée: l'Enlèvement de Perséphone, au Musée de Berlin. Notons d'abord la manière dont le char de Hadès, au lieu de plonger dans un gouffre quelconque, s'enfonce dans la terre, non par une ouverture, mais en faisant corps avec la terre; en se décomposant, peu à peu en terre : c'est cela qui détermine dans l'Enlèvement de Perséphone l'élément confidentiel de la philosophie rembrandtienne. Ce passage du milieu aérien dans un milieu terreux qui s'opère par une transformation de substance, s'apparente directement au *brun atemporel* qui enveloppe les portraits. Le changement de substance est avant tout un changement de temps. La physique moderne a appris, ainsi, que les variations de la matière dépendent des divers degrés de cohésion des atomes. Qu'est-ce qui détermine cette cohésion, sinon la vitesse et la fréquence : qui sont les grandes substructions du temps.

Ce changement de substance révèle un pathétique plus aigu encore, quand on observe le geste désespéré avec lequel les compagnes de la jeune fille s'efforcent de la retenir. Nous sentons ici, combien avec une merveilleuse intuition, Rembrandt a connu que l'enfer

n'est pas un *lieu*, mais un *état*. La transformation s'opère sur place, et les chevaux d'Hadès plongent à pic, verticalement, tandis que la terre monte et va absorber la chair. On pourrait dire qu'il y a métamorphose, ici, par un changement de temps en un même lien. Ce qui est aussi le sens profond de la métamorphose de Daphné dans la fable grecque, qui échappe au Dieu ravisseur en entrant dans le temps végétal.

Le côté pierreux, terreux, du tableau, accentue le fait que Perséphone entre dans le temps minéral, chtonien et que les tentatives de ses amies pour la garder dans le temps humain, sont impuissantes à empêcher le changement de substance.

De même aucun personnage de Rembrandt ne tient fermement les objets qu'il a dans sa main : ils lui ont été prêtés, comme sa vie. Le guerrier le fut de sa lance. Le gentilhomme hongrois, son bâton orné, le négociant sa bourse, l'érudit son papier... Tout glisse, tout fuit, tout redevient nuée, ombre, vapeur, dès que l'illusion humaine essaie de le retenir, de le soustraire au temps. Nul n'est moins chtonien, moins tellurique que Watteau. Et pourtant, en cela, la nervosité agile, sèche, des mains de Watteau éprouve cette même maladresse qui engourdit les articulations raidies d'un personnages de Rembrandt. Dans la meilleure époque de Watteau, c'est à dire celle où sa manière de traiter les mains a acquis une indépendance et une vitalité extraordinaire, ces mains de feu dont chaque muscle est esprit passent sur la vie comme si elles avaient conscience de leur impuissance à l'enserrer. Il y a dans le jeu délié des doigts minces et durs comme un fléchissement de la confiance. Aussi ces mains ne tiennent-elles volontiers qu'un instrument de musique dont elles peuvent accorder l'impermanence sonore à leur propre fragilité. Elles sont faites pour pincer une corde vibrante dont l'écho meurt au moment même où il s'accomplit, pour porter une rose sur le point de s'effeuiller.

La mélancolie de Watteau vient de ce qu'il cherche à saisir et à fixer ce qui, par son essence même, doit rester transitoire, et dont la seule vertu réside dans le fait même de sa fugacité : la jouissance hédonistique, et ces heures de la fin de l'après-midi où la satisfaction de la volupté sensuelle n'admet pas d'autre alternative que le désespoir ou une sorte d'anéan-

tissement nirvanique qui est encore, à sa manière, destruction. Watteau se distingue, en cela, de Poussin qui ne donnait pas cette heure comme décor à la volupté, mais à l'action héroïque, à l'accomplissement tragique ou, encore, à l'un de ces moments d'attente et de suspens dans lesquels il semble que les Dieux se manifestent par la vie de la nature.

Le crépuscule de Watteau se distingue aussi de celui de Titien parce que ce dernier ne contient presque jamais une idée de mélancolie. Ce qui est pour le grand Vénitien le dénouement sublime de l'activité conformément à la tradition parfaite de la Renaissance, représente chez Watteau la nostalgie contenue dans le moment où l'illusion qui est parvenue pendant un certain temps, très court, à faire coïncider le monde de l'imagination et le monde réel, ne trouve plus en soi-même ni dans les objets environnants une puissance de « self-déception » suffisante pour animer la continuité du rêve.

Pour Vermeer le temps est aussi un élément essentiel du tableau. Chez lui, on dirait que le temps *se dépose* jusqu'à former comme une buée, une mousse, ou un glacis, parfois même une sorte de pétrification. Ses tableaux évoquent ainsi le temps parfait, le temps fixé, le moment arrêté dans l'éternité. Leur lumière est celle d'une totale sérénité. Les formes reposent dans un ordre statique solide, immuable comme le rocher. L'élaboration lente du temps s'arrête sur la pointe d'un instant qui n'est pas une fin, mais au contraire l'immortalité. Le *thème de la perle* chez Vermeer est hautement significatif, pour expliquer sa notion de l'être et du devenir. La perle que cette femme porte à son oreille commande et achève tout le portrait. Nous voudrions, en effet, parler d'*orient*, comme les lapidaires quand il s'agit d'analyser l'Allégorie de la Musique de la collection Czernin ou la Lettre du Musée d'Amsterdam. Le mystère semble se déposer en couches transparentes sur ces tableaux, les augmenter comme des cristaux sans entamer leur translucidité, jusqu'à enfermer le personnage dans une gangue lumineuse et précieuse, à la manière de cet insecte d'avant le déluge qui fut préservé captif dans une goutte de résine devenue ambre.

On dirait que les vagues du temps ont cessé de passer avec leur flux et leur reflux sur cette Muse couron-

née de feuillages bleus. On dirait que cette écume du temps s'est cristallisée en reflets de nacre, en douceurs de perle sur la joue de la Dame au virginal et sur tout le tableau dont l'atmosphère marine tremble entre les murs vert d'algue de la pièce et la coquille ouverte du virginal Et c'est le temps de Vermeer qui dépose ainsi son incomparable patine à l'intérieur du tableau, comme pour préserver et accroitre en même temps son lucide mystère, accomplissant cette parfaite métamorphose en quelque chose *de riche et d'étrange*, transformant la chair vivante en un cristal incorruptible, immobilisant dans une éternité de transparence et de lumière toutes choses, les femmes, les arbres, les maisons, et jusqu'à cet instant de l'après-midi qui échappe au temps, qui le transcende en atteignant l'essence cristalline des choses et des êtres, dans la paix, dans la sérénité. Le temps s'est arrêté à ce moment parfait. Il n'y a plus de temps. Ou plutôt, ce temps s'est parfait en lui-même, s'est *achevé*.

Nous remarquons alors que la construction du tableau chez Vermeer est presque toujours cubique, basée sur des plans rectilignes comme pour préciser le côté cristallin de l'œuvre qui contient et exprime le temps parfait. Ce pressentiment des formes primordiales que Cézanne, ce génial primitif du XIX° siècle, traduisait gauchement lorsqu'il disait que tout, dans la nature, se ramène à la sphère et au cube, tend à la constitution d'un vocabulaire de l'espace dont les formes géométriques sont des idéogrammes. Nous le comprenons mieux encore si nous savons voir dans la sphère et dans le cube, non pas seulement deux formations de l'espace mais aussi deux créations du temps. Tout volume en effet suppose un point ou plusieurs points en mouvement sur plusieurs dimensions, et qui dit mouvement dit temps.

A cet égard la sphère et le cube représentent les deux aspects antagonistes du temps. Si le cube signifie le temps parfait arrêté aux limites rigoureuses de ses surfaces, la sphère désigne au contraire le temps imparfait. Nous reconnaîtrons ainsi dans l'emploi même de ses formes constructives si la philosophie d'un artiste repose sur le temps parfait ou le temps imparfait. La stricte architecture de parallèlogrammes que nous rencontrons chez Vermeer révèle un climat esthétique-métaphysique complètement opposé au monde

des courbes qui édifie l'univers intérieur et extérieur de Rembrandt.

Il nous serait facile de multiplier les exemples et de rappeler dans une imaginaire visite de musée tel et tel tableaux, où la construction statique-cubique répond à la notion du temps parfait, où la construction dynamique-sphérique traduit la notion de temps imparfait. Mais je n'ai voulu parler aujourd'hui que de Rembrandt et si nous avons été conduits à rencontrer au cours de ces remarques d'autres peintres, c'est que la valeur de contraste qu'ils présentent avec le peintre qui nous occupe faisait ressortir davantage les éléments caractéristiques de celui-ci.

Mais, au-delà du temps parfait et du temps imparfait, il y a aussi le *temps dépassé:* le temps de Dieu. Les formes qui le contiennent, le reçoivent avec une telle plénitude qu'elles semblent échapper à leur matière. Elles transcendent leur objet. Elles reposent solidement, sereinement, sur une conception du monde où le phénomène s'anéantit dans le halo de l'idée. Elles ont échappé à la chaine des métamorphoses possibles. Il n'y a plus pour elles ni présent, ni passé, ni futur; ni mouvement, ni immobilité; ni acceptation, ni refus; ni énergie, ni inertie. Ce n'est pas même une immense compensation, ni un parfait équilibre. Il n'y a plus de vieillesse, ni de jeunesse. Ni continuité, ni interruption. Ni passion, ni absence de passion. On ne peut le définir qu'en disant ce qu'il n'est pas. On ne peut le circonscrire qu'en désignant ce qu'il exclut ; non ce qu'il contient. Une Vierge de Masaccio, un Bouddha de Long-Men, la Déméter d'Ephèse et l'Apollon d'Olympie en sont des reflets, semblables à des images inverties dans un miroir.

Rembrandt ne pouvait pas atteindre cette notion du temps. Son angoisse du devenir humain, ses efforts pour déterminer la position de l'homme sur les coordonnées de l'espace et du temps, ne lui ont pas permis d'atteindre l'esprit délivré et le temps dépassé. Dans ce conflit entre la matière et la lumière où son génie s'est débattu, toute sa vie durant, il n'a pu remonter ni à la source de la matière ni à l'origine de la lumière. Sans cela il aurait contemplé face à face non plus seulement l'esprit de la Terre, mais aussi, comme le Faust de la Deuxième Partie les chœurs des esprits célestes; il aurait triomphé du temps.

Marcel BRION.

# Poèmes

## UN CHANT

ANNE

*Du rivage où je me tiens la terre s'éloigne,*
*la clarté de ses bois et de ses prés faiblit.*
*Bourgeons du marronnier, feux légers du bouleau*
*je ne vous verrai plus.*
*Avec ses hommes harassés la nef terrestre*
*sous le solaire pavillon cingle du côté de la nuit.*
*J'ai peur de rester seule, hormis ce corps je n'ai plus [rien*
*et, dans l'ombre, déjà ma main devient étoile.*
*L'effroi me saisit quand je me regarde. Terre,*
*ne m'abandonne pas.*

CHŒUR

*Depuis longtemps le fleuve est libre, la feuillée*
*ondoie, par les champs le soc est passé, la tourterelle*
*à l'orée du bois murmure, la biche sur les collines*
*passe en éclair, j'entend son grand cri nuptial.*
*Hautes sont les fleurs de l'année, des jardins chauds [les vapeurs montent,*
*les enfants se renvoient la balle où dansent par tria- [des*
*sur le pré et les lavandières du gué pêchent la lune.*
*Toute joie est de la terre, toutes fiançailles*
*sont de la terre, l'homme est à la terre, terrestre*
*soit son désir.*

ANNE

*Ma sœur au cœur léger, tu me tentes en vain,*
*laisse moi, sur mon cou je sens encor tes mains.*
*Tes nuits d'amour avaient l'amertume des cendres*
*de l'orage, oh cette rougeur du jour sur nous,*
*ces lacs, ces premières mouettes! deuil sans larmes,*
*sous le bruissement froid des peupliers mortels*
*étendu et comptant les heures du matin... O Dieu*
*ayez pitié de moi, éloignez cette bouche*
*avide, du mensonge de son chant purifiez-moi.*

CHŒUR

*Tournent les tourniquets, clapotent dans les nasses*
*les poissons, les gros pains sortant du four embau-*
*[ment,*
*sur les tables j'entends lourdes rouler des pommes,*
*[les soirs*
*descendent par les grands degrés faits de chair*
*[d'homme.*
*Pour les enfantements, terre, ouvre-toi, parfaite !*
*Les lourdes nefs s'inclinent, voguez, frères d'airain.*
*Des dauphins bayent au soleil, des migrateurs*
*à bout de force tombent et noient leurs cent couleurs*
*de grands paniers passent dans les brouillards,*
*[l'aurore*
*fait des apprêts dans le pommier sa maison,*
*tout vient de la terre, à la terre tout retourne.*

ANNE

*Oh que n'ai-je une graine encore intacte en moi,*
*sans rouille et digne d'un demain. Loin des pensées,*
*dans ce berceau du Temps tour à tour balancé*
*vers la lumière et l'ombre, je pourrais m'endormir*
*sans crainte, nourrie de l'espoir de voir un jour*
*le vide va-et-vient s'épuiser sans retour*
*..et dans ma pure essence heureuse enfin de naître*
*un monde immaculé tout à coup apparaître*
*avec la fleur réelle, avec la pierre vraie.*
*Les falsificateurs qui t'ont défigurée*
*o vie, eux dont le jour voilé, muet, amer*
*est frère des jardins rampant au fond des mers,*

*s'éloigneraient alors, pâle, incertain feuillage*
*vu d'en haut, des sommets, à travers le nuage.*
*Mais voilà, la terreur seule est restée, l'obscur*
*torrent m'emporte, je suis le vent*
*engouffré dans le remous — qui le reverra ? —*
*le pollen chassé par les noires prairies du monde.*

DERNIÈRES VOIX.

*Dans la forge au bord de l'eau les marteaux,*
*l'homme courbé répare la faux,*
*la tête luit aux feux du fourneau.*
*Première torche de résine dans la chambrée*
*Sur les tables garçons de ferme couchent leur tête*
*[fatiguée,*
*l'assiettée fume, les grillons crient.*

*Les îles sont des bêtes assoupies*
*qui tassent en murmurant leur couche dans le nid*
*du lac, sur elles un fluet nuage s'allonge.*

Ceslas de L.- MILOSZ.

Traduction de O.V. de L.- MILOSZ

# La Pastorale

## ACTE I — TABLEAU I (fragment)

*LES PATRES*

### Notice

*Le premier miracle vient de se produire au cours d'une scène qui met aux prises le Chasseur et le Rémouleur. Les trois bergers, — le vieux, le fils et l'enfant — sont entrés au moment où les deux compères s'apprêtent à disparaître. — « Bon retour à tous deux, a dit le vieux, et tenez-vous prêts à ce qui doit venir. »*

L'Enfant (*après un temps où les trois hommes se sont assis et ont commencé à sortir leurs provisions. Toute cette scène doit être jouée lentement, presque sur le ton du récitatif*). — Qu'est-ce qui doit venir ?

Le Vieux. — Ce serait bien dommage si nous le savions petit. Où serait le plaisir, et le mérite?

L'Enfant. — Et pourtant... (*regard interrogateur du vieux*) il y a des choses qui ne trompent pas.

Le Vieux (*qui essaie de le lancer*). — Oui... la chasse extravagante du compère.

L'Enfant. — Non.

Le Vieux (*après un regard à son fils*). — Tu as vu autre chose ?

L'Enfant. — Et vous deux, vous n'avez rien vu, peut-être ?

Le Fils. — Servez-vous. Nous discuterons en mangeant.

Le Vieux. — Alors ? Qu'as-tu remarqué ?

L'Enfant. — L'air.

Le Vieux (*satisfait*). — Bien. Explique.

L'ENFANT. — Le ciel est trop clair au levant
Les étoiles sont paresseuses.
L'air est sans brume dans les vallons,
Trop transparent pour la saison.

LE VIEUX. — Et encore ?

L'ENFANT. — L'eau.

LE VIEUX. — Eh bien — passe-moi la miche — qu'est-ce qu'elle a l'eau ?

L'ENFANT. — Elle court trop vite dans les ruisseaux,
Pas assez dure, ni pure, ni lourde.
On ne voit pas le fond à travers,
Ce n'est pas une eau d'hiver.

LE VIEUX. — Continue...

L'ENFANT. — Le feu...
Il flambe presque sans fumée
Comme un feu de moissonneur.
Il sent le bois et non la cendre.
Ce n'est pas un feu de Décembre.

LE VIEUX. — Tu es un vrai pâtre. Est-ce tout ?

L'ENFANT. — La terre...
La terre est sèche, la terre est molle
Les pas n'y font aucun bruit.
Elle a l'odeur chaude des herbes.
A quel printemps rêve la terre ?

LE VIEUX (*après un silence*). — Et toi, fils, en aurais-tu dit davantage ?

LE FILS (*souriant*). — Il n'a oublié que le plus simple : les moutons qui fuient l'étable, et les chiens qui jappent en remuant la queue sans que personne les approche.

LE VIEUX. — La jeunesse va toujours au plus difficile.

LE FILS. — Et vous, père, que savez-vous encore ?

LE VIEUX. — Oh! moi... ma vue baisse, mes enfants. Mais j'ai gardé la tête assez solide. La mémoire est encore bonne (*un temps*). La mémoire est encore bonne. (*Ses yeux pétillent de malice*). Donne-moi la gourde, petit. (*Il boit, posément*). Le vin n'a pas changé de goût, au fait.

L'ENFANT. — Et de quoi vous souvenez-vous, grand père ?

LE VIEUX. — D'un matin de cette année où, pendant quelques instants — sans un souffle de vent — les arbres se sont penchés un peu vers l'Orient. Les

chiens tendaient l'oreille, les oiseaux se taisaient comme pour saluer,

L'ENFANT (*un peu déçu*). — Ah ?

LE VIEUX (*se tournant vers son fils*). — Il y a juste neuf mois de cela (*un temps*).

LE FILS (*brusquement dressé*). — Mais, père... ce serait... quelqu'un ?

LE VIEUX. — Quelqu'un, oui. Ah ! je vous ai tout dit, maintenant. Vous en savez autant que moi. Il n'y a plus qu'à attendre.

L'ENFANT. — Mais...

LE VIEUX. ... Et à dormir. Les chiens font le rond, le nez entre les pattes. Serons-nous plus défiants qu'eux?

L'ENFANT. — Et si, en dormant, nous manquons quelque chose ?

(*Ils s'installent pour la nuit*)

LE FILS. — Réfléchis petit : si les miracles se montrent en plein jour aux chasseurs et aux auvergnats, tu ne penses pas, tout de même, que nous, les pâtres, nous n'y verrons rien ?

L'ENFANT. — Grand-père, de quel côté est-ce ?

LE VIEUX. — Du côté où le ciel est étrange, du côté où se tournent les bêtes dans le sommeil.

L'ENFANT. — L'Orient ? (*il se dresse sur les coudes*) On ne voit rien (*un temps*). Qui est-ce ?

LE FILS. — Dors. Nous le saurons bien.

L'ENFANT. — C'est peut-être une petite fille.

(*Il s'endort : le rideau descend.*)

## *LES ROIS*

*La scène se jouera devant le rideau à la façon d'un intermède. Au son d'un musique grèle — flûte et tambourin — entrent par la droite, l'un suivant l'autre, Gaspard et Balthazar, en costume d'apparat, couronne en tête, portant chacun une cassette. Arrivé à peu près au milieu de la scène, Gaspard, qui s'est retourné à demi, fait un geste de la main et s'arrête. La musique se tait. Balthazar, qui marchait la tête baissée, somnolent, se heurte à Gaspard, sursaute, et regarde autour de lui :*

GASPARD (*geste de désespoir*). — Il s'est encore arrêté! Cela fait trois fois depuis une heure. (*Il va vers la droite et appelle*) : Melchior !

(*silence*)

BALTHAZAR (*il se frotte les yeux*). — Crie plus fort. Il est peut-être très loin derrière et le soleil hume ta voix comme une eau sur cette pierraille (*Il s'assied sur sa cassette et baille*). Je n'ai pas senti, tant je dormais, qu'il n'était plus sur nos talons.

GASPARD. — Melchior ! Ahi-ouf !

(*On entend un grognement lointain en coulisse*)

BALTHAZAR (*écoutant*). — C'est lui.

GASPARD (*il revient au centre*). — Il a dû renâcler encore devant la pente. Paresseux comme un nègre. Attendons.

(*Il s'assied à côté de Balthazar, enlève sa couronne et s'éponge le front*).

BALTHAZAR. — A combien d'heures sommes-nous de Jérusalem ?

GASPARD. — Quatre ou cinq heures au plus si mes calculs sont justes. Le voyage touche à sa fin.

BALTHAZAR. — Et pour nous tout commence. Nous sommes partis sur la foi d'un songe. Nous ne savons pas ce qui nous attend. Ni chez Hérode ni chez l'autre (*baillant*). Si je pouvais dormir une heure, tout me paraîtrait sans doute plus simple.

GASPARD. — Dormir ? Non. Le sommeil n'apporte pas deux fois le même rêve, et les signes se font plus rares. Nous avons besoin de nos yeux, Balthazar.

BALTHAZAR. — Hier, nos yeux avaient une tâche plus simple. Nos regards et notre marche étaient portés ensemble vers un seul point que tout fixait,

GASPARD. — Le vol des oiseaux,

BALTHAZAR. — La fuite des serpents,

GASPARD. — La route que le vent trouait dans l'air et les feuilles,

BALTHAZAR. — L'herbe,

GASPARD. — La neige,

BALTHAZAR. — Le sable. (*un temps*) Et nous avons dormi, dormi comme des bœufs à midi. Dormi tant et tant que les choses se sont lassées de nous faire signe, et que l'étoile s'est enfoncée sous la lumière.

Il ne faut pas dormir. La sagesse est en toi, Gaspard.

GASPARD. — Nous aurons besoin de plus de sagesse que de science.

(*Un temps*)

Le temps n'est peut-être plus à la magie.

BALTHAZAR. — Ni à la science.

(*Un temps*)

GASPARD. — Mon père connaissait le désert, et les astres au-dessus du désert. Un jour, il s'est perdu. Celui qui l'a ramené était aveugle et ne savait que flairer le vent. (*Un temps*) Mon père, lui, était mage.

*Deux mesures à l'orchestre. Un coup bref de tambourin. Entre Melchior, le nègre. Il est lui aussi somptueusement vêtu et ses bras sont chargés de présents. Il s'arrête au bord de la scène, regarde autour de lui avec désespoir, pousse un soupir et s'assied à son tour.*

BALTHAZAR. — L'Etoile, Melchior ! Où étais-tu ?

MELCHIOR (*geste vers la droite*). — Tontad ! (*Gaspard et Balthazar regardent à droite. Avec un geste et une grimace, Melchior répète*) : Tontad ! Frehtu !

BALTHAZAR. — Une ville. Je sais. Et tu as chaud. Nous aussi. Mais tu veux voir le Roi, Melchior, le Roi... A peine plus loin que cette montagne, dans une grande ville, avec des rues fraiches et de l'ombre sur les places, le Roi (*Melchior reste béant*). Seulement il faut nous suivre. Il faut aussi nous cacher.

MELCHIOR (*volubile*). — Deiwe nah, nenu laleke. Kerssna audaram, Kerssna.

BALTHAZAR. — Tu as faim ? (*à Gaspard*) L'Etoile nous a donné la charge d'un simple. Elle nous pardonnera peut-être cette halte. Ta besace !

GASPARD. — Tiens. Mais il y a là tout juste assez pour une aumône de prêtre. Et pas d'eau.

BALTHAZAR. — N'importe. (*il jette la besace à Melchior qui s'en empare et va s'accroupir à l'extrême droite, premier plan. La musique reprend très bas; elle ne cessera plus jusqu'à la fin de l'acte*).

*Melchior sort une à une les victuailles et les range devant lui en cercle. Tout son visage rit de joie. Quand il a terminé, il pousse une sorte de ululement rauque et se met à chanter, en désignant successivement les objets, une comptine barbare :*

MELCHIOR. — Rapa far Kern zelodi
Ravah Ravah leraguié
Nimakaula kir okima

Imad somo
Yik
Yuk
Yak !

*(Il se met à manger)*

BALTHAZAR. — Tu n'as pas faim ?

GASPARD. — L'esprit s'allège par la faim et la fatigue.

MELCHIOR (*il recommence sa comptine*) :

Imad somo
Yik
Yuk
Yak !

*La musique joue sur un rythme lancinant, monotone, qui évoquerait assez bien le crissement des cigales.*

GASPARD. — Nous sommes peut être en état maintenant de rappeller chacun le songe qui nous a fait partir. Il peut nous devenir plus clair.

BALTHAZAR. — C'est la dernière étape. Maintenant ou jamais.

*Ils se mettent face à face et ferment les yeux*

BALTHAZAR. — Es-tu prêt ? Je commence.
Le feu brûle, le feu bouge,
Rouge, rouge, rouge, rouge.
Le feu construit un palais.
Des volumes et des angles,
Angles, angles, angles, angles,
Des mains volent et me prennent,
Le feu me tient au collet
Il demeure une étincelle,
La dernière, qui m'appelle.

GASPARD. — L'eau se creuse, l'eau se penche,
Blanche, blanche, blanche, blanche.
Le glaive siffle dans l'eau.
Il s'enfonce dans la Porte
Et fait crier les chevaux.
Le Rempart n'a qu'une Lampe,
Fixe, froide ,sans couleur;
C'est elle qui suit le fer
Qui me guide dans la mer.

BALTHAZAR (*il pose un doigt sur la poitrine de Gaspard*) :

Je devine la puissance
Par le glaive et par la lance

GASPARD (*même jeu*)

Je devine l'opulence

MELCHIOR (*il éclate brusquement*)

Ti devines rien du tout !

(*La musique se tait*)

*Les deux mages bondissent sur leurs pieds et regardent Melchior. Le premier, Gaspard reprend contact avec la réalité et se précipite sur Melchior:*

GASPARD. — Qu'est-ce que tu sais ?

MELCHIOR. — Moi aussi, dormi.

BALTHAZAR. — Tu as vu le Roi ?

MELCHIOR. — Oui.

GASPARD. — Comprends bien ce que nous te demandons. Le Roi que nous allons voir, celui qui est là-bas, vers l'Etoile, tu l'as vu dans ton rêve ?

MELCHIOR. — Aouissinta ! Takouchinouak nantobalitchik, nissata, nissata !

BALTHAZAR (*le secouant*). — C'est sérieux, Melchior. Parle, parle ! (*Melchior rit comme un enfant*). Comment était-il ? Riche ?

MELCHIOR. — Non ! pas riche, pas riche !

GASPARD. — Puissant ?

MELCHIOR. — Nennu. (*Il les écarte et commence*). Une paillotte, — petite (*la musique reprend*) Dedans, le bourricot blanc, le grand buffle. Une femme noire, toute noire, jolie, — brillante ! Le petit Roi tout noir, tout noir — avec le pagne blanc. La femme berce le petit Roi. Et le petit Roi, les arbres, les fleuves, la terre, le ciel, les montagnes — dans sa main !

(*Il éclate de rire, les prend par la main*) : Partir !

(*Ils sortent, en bousculade, les deux rois gagnés malgré eux par le rire de Melchior; la musique s'enfle et éclate d'un seul coup. Le rideau tombe très vite*).

## ACTE I. — TABLEAU II

### *BETHLEEM*

*La nuit. Sur un fond de plein ciel, au sommet d'un tertre qui marque le centre du village, une rue en pente, coupée au plus haut par l'arête d'un dos d'âne, s'ouvre en perspective jusqu'aux deux extrémités de l'avant-scène. A droite, l'auberge — à gauche, plus basse, la maison du Maréchal. Les deux portes se font face. On entend, bien découpé dans le silence, le bruit d'une fontaine.*

*Le Maréchal et l'aubergiste apparaissent au fond et s'avancent sans mot dire, jusqu'à la rampe. L'aubergiste est vêtu de blanc, le Maréchal est noir et velu.*

LE MARÉCHAL. — Adieu, Lombard.

L'AUBERGISTE. — Bonsoir, Maréchal. (*silence*)

LE MARÉCHAL (*il regarde la façade de l'auberge*). — Quelqu'un veille chez toi ?

L'AUBERGISTE (*avec un haussement d'épaule*). — L'enfant doit dormir d'un œil, près de la porte. Lui ou moi, selon les nuits. L'habitude est prise et la maison, vire que vire, est encore une auberge. Mais veiller pour veiller, j'aime autant voir se consumer la chandelle des autres.

LE MARÉCHAL (*riant*). — Bien calculé : Et le premier qui logera chez toi paiera sans doute pour tout le monde ? (*il chantonne en fausset, en mimant le geste du tondeur*)

Tondons la nuit, tondons le jour,
Tondons les trois semaines
Tondons un mois et quinze jours
Ra-ase la laine !

Vieux filou ! (*il lui frappe sur l'épaule*)

L'AUBERGISTE (*bougon*). — En attendant, personne ne passe plus par la colline depuis que ceux d'en bas nous ont volé le chemin de Jérusalem. La route de César ! Cela lui aurait sans doute rogné les talons à César de monter notre côte (*Il montre sa maison*) Le

seul relais de Bethléem et voilà deux semaines que je n'ai vu l'ombre d'une pratique.

LE MARÉCHAL. — Hé! crois-tu que j'aie plus de chance? Pendant que tu gavais les hommes, je ferrais les bêtes et j'y trouvais mon compte. Hier les marchands, aujourd'hui, les mendiants : ces pouilleux là flairent ma braise d'une lieue et assiègent ma porte toutes les nuits que le Seigneur fait. Je suis brave homme soit, mais à la longue..., (*il a un frisson, se frotte les mains, regarde le ciel, puis*) Bah ! tout reviendra bien quelque jour. Attendons.

L'AUBERGISTE. — Et quoi ?

LE MARÉCHAL. — Rien. Tout. La fortune sous le pas d'un cheval ou la gale du pauvre. Un travail en vaut un autre. Bonsoir, Lombard.

L'AUBERGISTE. — Dieu t'aide, Maréchal.

*Le Maréchal rentre chez lui; l'aubergiste va vers le fond, regarde un instant sur la route, en bas, puis revient et pousse également sa porte. Les deux intérieurs sont éclairés: on entend dans la forge un bruit régulier de marteau à quoi se substitue peu à peu le rythme d'une musique dont la chanson du Maréchal deviendra comme le deuxième ou troisième thème.*

CHANSON DU MARÉCHAL

« L'âne était vieux comme paterne
L'an quatre ne s'y marquait plus.
Clignait comme un feu de lanterne
Quand on met la mèche au pertus.
Beau Bébi, sale rosse
Qui aurait dit
Qu'il te faudrait mourir ? »

*La musique reprend le thème plus lentement; on entend encore quelques coups de marteau. Joseph apparait au fond, descend la pente et s'arrête devant l'auberge. Un temps. — Il retourne au fond et réapparait, peu après, soutenant Marie.*

JOSEPH. — Un effort encore — oui, j'en suis sûr, c'est une auberge — grâce à Dieu.

MARIE. — Grâce à Dieu. J'ai cru que je n'arriverais jamais jusqu'à ces maisons. Un moment, sur ce chemin, tout m'a paru impossible. Merci. (*Elle fait quelques pas vers l'avant-scène*). Il fait froid.

JOSEPH (*il drape le voile de Marie et regarde le ciel*) — L'heure est avancée et nous sommes au plus haut de la colline. Mais cela n'a plus d'importance à présent : Vous dormirez au chaud jusqu'à demain. (*Marie a un gémissement*). Qu'y a-t-il ?

MARIE (*elle s'est assise avec effort sur une borne*). — C'est l'enfant qui remue (*Joseph s'approche, se baisse et la regarde avec anxiété*). Non, rassurez-vous, je Je n'ai pas mal. Je ne l'avais plus senti depuis que nous sommes en route.

JOSEPH. — Vous croyez?...

MARIE. — Je ne crois pas que cette heure là soit venue.

JOSEPH. — Elle viendra bientôt. (*Silence. Il a dit ces mots, à mi-voix, d'un ton voilé de tristesse. Marie le regarde*).

MARIE. — Vous avez peur ?

JOSEPH (*il fait signe : non, de la tête*). — Dieu m'a parlé aussi. (*Un temps*) Mais je songeais au peu de temps qui nous reste à l'avoir encore à nous, seuls.

MARIE. — Il sera fait ce que veut le Seigneur. (*Elle prend la main de Joseph*) et puis, Joseph, songez que personne ne doit nous le prendre avant des années.

JOSEPH. — Sans doute. Mais tant de gens le verront bientôt — demain peut-être — que j'aurais voulu...

MARIE. — Voulu ?

JOSEPH. — J'aurais voulu, avant eux, le connaitre. (*Plus vite, avec une sorte de gêne*) Dieu nous l'a donné un peu plus qu'aux autres.

MARIE. — Ni plus, ni moins, Joseph.

JOSEPH. — Un peu plus tôt qu'aux autres. (*Il se penche vers elle*). Je voudrais comme vous, maintenant le sentir vivre sous ma main.

*Marie a compris : elle prend la main de Joseph et l'appuie sur son ventre. Joseph agenouillé, baise la main de Marie. La musique reprend en sourdine la fin de l'air du Maréchal.*

JOSEPH. — Mon beau petit.

MARIE. — Mon dieu, mon fils, mon père, mon doux roi:

(*Un temps. La musique cesse*)

JOSEPH (*Il se relève brusquement*). — Pardonnez-moi, Marie — (*avec une sorte de rudesse*) oui, de vous

laisser ainsi, au vent de minuit, avec ce voile sur les épaules... (*il l'aide à se lever*) Je n'ai pensé qu'à moi tout à l'heure — non, c'est fini, je vais appeler (*il va vers l'auberge*). Hô ! de l'auberge ! Hê-ho ! Quelqu'un vient. (*Une fenêtre s'ouvre et l'aubergiste apparait, classique: chemise blanche et long bonnet de nuit enfoncé très bas sur le front*) Avez-vous de quoi nous loger cette nuit ?

L'AUBERGISTE. — Vous loger ? et qui êtes-vous ? des marchands ? (*silence*) Non, bien sûr ! des trimardeurs alors ? des comédiens ? des soldats ? des voleurs ? réponds, que diable !

JOSEPH. — Je suis charpentier.

L'AUBERGISTE. — Et tu travailles sur les routes ? As-tu de l'argent.?

JOSEPH. — Presque rien — mais je puis travailler pour vous. Cela paiera le gîte.

L'AUBERGISTE. — Je connais le paiement et je n'ai rien à perdre. Bonne nuit (*il rabat un volet*).

JOSEPH. — Attendez ! Je ne suis pas seul, j'ai ma femme avec moi.

L'AUBERGISTE. — Ta femme ? où est-elle ?

JOSEPH. — Là, sur la gauche. Le froid l'a saisie et je crains le pire pour elle — parce qu'elle attend un enfant. Elle....

L'AUBERGISTE. — Bon, bon, suffit! (*entre ses dents*) Vermine et marmaille, comme toujours. (*Il se penche un peu*) Vois-tu la porte ronde, à ta main gauche ? Pousse-là. Fort. Le bois a joué. Tu auras du travail, charpentier (*la porte grince*). Bon. Tu n'y vois rien, sans doute ? N'importe. Entre. Il y a là de la paille nouvelle et deux bêtes qui vous tiendront chaud. N'aie pas peur. L'âne est vieux et le bœuf pense à autre chose. Là-dessus, bonsoir.

JOSEPH. — Mais comment y verrons-nous? L'étable est noire comme une poix.

L'AUBERGISTE. — Vous y verrez assez clair pour dormir.

JOSEPH. — C'est que nous ne dormirons peut-être pas cette nuit.

L'AUBERGISTE. — Que veux-tu que j'y fasse ? L'huile est chère et je n'ai pas de chandelle pour les mendiants. (*Un temps*) Il y a une lanterne derrière la porte — sur le pressoir — et peut-être encore un morceau de suif. Arrange-toi.

JOSEPH. — Je n'ai rien pour allumer.

L'AUBERGISTE. — En face. Le forgeron a de la braise.

(*La fenêtre claque. Silence*).

JOSEPH. — Nous touchons au bout de nos peines. (*Il entre et revient presque aussitôt*). L'étable est assez tiède et la paille a l'air fraiche. Venez Marie.

MARIE (*entrant*). — Je n'y vois rien. Où sont les bêtes.

JOSEPH (*de l'intérieur*). — L'âne à droite, le bœuf à gauche. La crèche entre les deux. (*riant*) Mais il y aurait de la place ici pour cent personnes!

*Scène vide un instant. Le maréchal reprend en martelant, son enclume: « Beau Bèbi.. etc. » Joseph sort et va frapper à la porte de la forge.*

LE MARÉCHAL (*de l'intérieur*). — Qui va là ? Est-ce toi, Lombard.

JOSEPH. — Je suis un voyageur. Mon nom est Joseph. Pouvez-vous ouvrir un instant ?

LE MARÉCHAL. — A votre service. (*Un battant s'ouvre et le maréchal se découpe en noir sur le fond rouge de la porte*). Que voulez-vous ?

JOSEPH. — Peu de chose. Je loge à l'auberge — à l'étable plutôt. L'étable est sombre, il peut y faire froid au matin et l'hôte m'a dit que je trouverais ici de la braise pour...

LE MARÉCHAL. — Pour te chauffer, hein ? (*ricanant*) et pour allumer ta chandelle ? par pitié, mon bon monsieur ? et tu me souhaites une bonne santé ? Tu vois, je connais le refrain (*éclatant de rire*) et je te dispense de tes souhaits. Va-t-en au diable !

JOSEPH. — Je vous demande si peu : de quoi remplir le creux de ma main...

LE MARÉCHAL. — Hââ ! le creux de ta main ! Je ne te le fais pas dire. Eh bien, patiente, animal et prépare ta grille (*il entre et ressort aussitôt avec une pelle pleine de braise*). Allons, approche. (*Joseph simplement tend les mains, le maréchal cesse de rire*). Tu te moques de moi ? (*Silence*) Ah! pour le coup, méfie-toi. Je suis brave homme au fond mais patient moins qu'un autre (*Silence*) Une fois, deux fois, trois fois. Tiens. (*d'un geste brusque et presque involontaire, il verse la pelletée dans les mains de Joseph, et aussitôt*) Mille dieux ! Lâche ça, imbécile !

JOSEPH. — Je te remercie, maréchal.

(*Il se retourne, traverse la place et pousse du pied la porte de l'étable; l'intérieur brille d'une lumière assez vive. Il entre et referme. Le maréchal est demeuré sur place, perclus d'étonnement. Aussitôt que Joseph a disparu, l'aubergiste, en chemise, sort de l'ombre et se précipite vers la forge*).

L'AUBERGISTE (*on le sent bouleversé de terreur*). — Maréchal ! Hô, Maréchal !

LE MARÉCHAL (*d'une voix blanche*). — Tu l'as vu ?

L'AUBERGISTE. — Je l'ai vu. (*Plus vite*) Mais j'ai vu aussi autre chose. Ecoute : ils sont venus deux chez moi, ce soir, pendant que tu chantais et de ceux-là, je ne sais rien — mais je sais qu'il y avait avec eux, tout à l'heure, dans l'étable, quelqu'un qui n'est pas de ce monde.

LE MARÉCHAL. — Une âme ?

L'AUBERGISTE. — Mieux qu'une âme, Maréchal. Tu as vu celui-ci emporter ta braise dans ses doigts comme une poignée de sable, mais l'autre avait des mains de feu et le corps si luisant sous sa robe que le bœuf et l'âne paraissaient dormir en plein soleil, — un ange! un ange plus haut que la barre haute du fenil et l'épée tordue comme une flamme. Et les murs, tout autour, tremblaient de lumière comme l'air au dessus d'un feu d'herbe. C'était plus beau que le jour et la nuit ensemble. (*Sa voix s'étrangle*) Il me semble à présent que je n'aurai plus rien à regarder...

LE MARÉCHAL (*le cou tendu*). — On y voit encore clair par les trous de la porte.

L'AUBERGISTE. — La lanterne, oui. Elle pendait à un clou — et il l'a allumée du bout de son épée — c'est après que tout a disparu (*brusquement il prend sa tête dans ses mains et se met à pleurer*). Un ange ! et moi, coïon, j'étais descendu en croyant qu'ils avaient mis le feu à la paille !

LE MARÉCHAL (*comme à lui-même*). — Il allumé la lanterne du bout de son épée.. (*un temps*) et les autres ? Qui sont-ils ?

L'AUBERGISTE. — Les autres ? Je ne sais pas. Je leur ai donné l'étable, sans savoir. (*temps*) Maréchal, si c'était un miracle, un vrai miracle de Dieu ? (*Tombant à genoux*) Si c'en est un, que loué soit l'Eternel!

Louez-le, vous tous, ses anges et vous, toutes ses armées, et le soleil, et la lune, et la pluie et la grêle, la neige et les brouillards et les arbres de toutes les collines. Que la terre en soit ravie de joie — prie, Maréchal! — et la mer soulevée d'aise comme un ventre délivré... (*il se retourne et aperçoit le maréchal debout, toujours immobile, un rire silencieux aux lèvres*). Tu ne pries pas ? pourquoi ris-tu ? Tu me crois fou ?

LE MARÉCHAL (*Il tend le bras vers le fond*). — Non, Lombard, regarde ! (*Le ciel est devenu blanc comme à l'aube, les ombres des maisons s'allongent sur la place; on commence à percevoir très loin un vague chœur de gloria. Le maréchal a de nouveau un léger rire, prend par l'épaule l'aubergiste qui s'est relevé peu à peu et presque confidentiellement*) : Je pense à ceux d'en bas — avec leur route !....

Barthelemy TALADOIRE et

Etienne FUZELLIER.

# Poème

## IMPOSSIBLE PRINTEMPS

*Nuage de lymphe,*
*Océan de sève,*
*Désormais si près de nous,*
*Contenez-vous l'amour*
*Qui saurait nous délivrer ?*
*La force tient à moi*
*— Et pour toujours —*
*Par des nerfs plus puissants*
*Que les racines des chênes.*
*Force de la terre,*
*D'être la terre,*
*Et seulement la terre,*
*Et de porter les champs hersés,*
*Et les maisons des herseurs,*
*Les corps rouges des bâtisseurs,*
*Et le poids indicible des fleurs !*

*Mousses du sang*
*Sur les degrés musculeux du printemps,*
*J'entends votre marée,*
*J'ai le désir pour moi,*
*Vous avez pour vous le monde.*
*Sans bras, tendre les bras,*
*Seuls vous le pouvez, grands arbres,*
*Et refaire un univers,*
*Un ciel où le ciel est en germe,*
*Et la face de l'homme*
*A jamais bannie.*
*Il faut aller plus loin*
*Que ces yeux trop sûrs d'eux-mêmes*
*Et que cette bouche avare*

*Qui n'a pas connu la faim.*
*Rendez-vous à la terre*
*Quand la terre vous appelle,*
*Regards, redevenez feuilles,*
*Machines, villes, cédez au feu !*

*Sur les hommes rivés*
*Au mensonge,*
*L'averse des saisons et l'averse des rêves*
*Circulent en parlant bas.*
*Chaque nuit les forêts nouvelles*
*Engloutissent les chantiers,*
*Mais à l'aube disparaît le dernier songe,*
*Et pas un oiseau n'est resté.*

*Impossible printemps,*
*Les chevaux du temps se cabrent.*
*Eau sans lumière,*
*Silence sans arpèges,*
*Les écorces sont closes,*
*Et vides les cours mélodieuses du vent.*
*— Que s'est-il passé*
*Dit un enfant ?*
*Il remonte dans le temps,*
*Traverse l'argile et la flamme,*
*Et pour lui le cœur du monde*
*Continue de battre un instant.*

Jean ROUSSELOT.

# Ingratitudes

Croyance en Dieu, — goût fragmenté de l'éternel.

*

Fuir les gens qui se confessent. On ne répond à une confession que par une autre.

*

Selon Pascal, il y aurait trois moyens de croire : la raison, la coutume, l'inspiration. Je connais un quatrième moyen : la haine.

Notre haine de la création ne saurait vivre longuement en nous sans aboutir à un créateur haïssable.

*

Se méfier des êtres désintéressés. Presbytes, ils voient leur intérêt à distance.

*

On veut bien trouver naturel qu'une mauvaise odeur nous donne la nausée. L'on trouverait exagéré qu'une tête mal taillée nous produise un effet semblable.

Pourtant, notre œil a plus de tradition et de discipline artistiques que notre nez.

*

L'aventurier de génie se dépayse intérieurement.

*

L'homme naturellement franc nous captive. Ses maladresses mêmes ne sont pas sans nous réconforter. N'était le déplaisir que la franchise entraîne : un arrière-goût de vitrine.

*

Pourquoi l'idée d'avoir pu ne pas être nés ne nous trouble-t-elle pas ? Pourtant cette idée est plus amère — j'allais dire plus vexante — que celle de la mort.

*

Antiaugustinisme.

Humilité, amour de notre propre excellence poussée au paroxysme. Humilité, orgueil qui se passe d'orgueil.

*

Ne jamais dîner devant le portrait d'un Descartes ou d'un Renan.

*

— Qui êtes-vous ?

— Je suis celui qui souffre de l'agonie des réverbères.

*

Dans la famille des Homais, je connais un échantillon particulièrement cocasse. Celui qui voit en Dieu son ennemi personnel. C'est, pourtant, le Homais le plus sympathique; le plus humain aussi.

*

J'ai rencontré hier le timide absolu. Il souffrait d'avoir à violenter l'espace et d'y fourrer son physique.

*

J'accepte l'idée de révolte, de la révolte contre l'inévitable. Puisque sans idée de placement.

*

Un tragique qui dépasse celui de l'exil : le tragique de se sentir partout chez soi.

*

La lâcheté n'a jamais eu le grand nombre de chroniqueurs qu'elle mérite. Serait-ce la pudeur qui empêcherait les hommes de plume de trop toucher à l'essence même de notre vie?

*

Engaddi : — Ne répondez jamais par *oui* ou par *non*. Pour une négation, comme pour une affirmation, c'est vraiment trop peu.

*

Est homme supérieur celui qui, esclave ou maître, le serait excellemment.

*

L'absolu ne meurt que d'une maladie: la nuance.

*

Edentée, la jalousie.

*

La grande dignité d'allure des hydrocéphales.

*

Par métier, ils sont héroïques.

*

Le Dieu qu'on aime, le Dieu qu'on peut porter dans son cœur, n'est qu'une idole.

*

On n'imagine pas la faim.

*

Avant de se tuer, elle prit un sandwich.

*

Cette honnête femme disait : — Il gaspille sa vie, comme si elle ne lui appartenait pas.

*

Dans cette famille, ils ne se détestent même pas.

*

Engaddi : — Le trépas d'un jeune homme de dix-neuf ans ne vous étonne pas; un billet de mille francs qui brûle vous remplit de stupéfaction.

*

Un Christ, en or.

*

Ils ne le pensent pas. Cela les mènerait trop loin.

*

Victoire ingrate que la victoire sur soi-même. On ne sait pas trop qui est l'ennemi.

*

Vu un arbre qui montait en voiture.

*

Beauté oblige.

*

La prunelle engageante des femmes myopes.

*

Engaddi leur disait : — Ne jetez pas la pierre à ceux qui disent la vérité. Cela peut arriver à tout le monde.

*

Ne pas oublier que la mort est, quand même, une solution.

*

Au commencement était la Lâcheté, et la Lâcheté était avec Dieu, et la Lâcheté était Dieu. Elle était au commencement avec Dieu. Toutes choses ont été faites par elle et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.
En elle était la vie.

*

Et pourquoi pas la philosophie du hasard en histoire ?

*

Ce sont les condamnés à mort qui ont découvert la poésie du quotidien.

*

Les timides sont les êtres les plus dangereux. Ils regardent les autres faire.

*

Ce sont toujours les timides qui pensent les révolutions; ce sont toujours les autres — n'importe quels autres — qui les font.

*

L'intellectuel est un être éminemment louche. Il connaît le pour et le contre.

*

Une photographie peut être une œuvre d'art, car il y a des photographies *ratées*.

*

La réalisation de l'œuvre d'art correspond à un état de panne, d'arrêt, chez l'artiste. Un artiste *en marche* ne peut créer de l'*arrêté*, du *fixé*: une œuvre d'art.

*

Ils s'imaginent qu'il est aisé d'être méchant.

*

Avant d'accepter l'idée d'autrui, faire la toilette de cette idée.

*

Ils ne peuvent pas être objectifs par manque d'esprit. Par manque de courage, ils ne sont pas subjectifs Ils sont ce qu'ils peuvent.

*

Renoncer. Renoncer même aux petites satisfactions bien cachées qu'engendre la renonciation.

*

Il faut savoir marchander avec son destin.

*

— Vous vous trompez, disait Engaddi, une vraie peur n'est engendrée que par une chose qu'on comprend.

*

Le bonheur ne leur suffit pas. Ils veulent encore *avoir droit* à leur bonheur.

*

A la permanence de la mort nous opposons le manque de mémoire.

*

Ne point pardonner à Dieu ce qu'on ne pardonne pas aux hommes.

A. B. DUFF.

# Chroniques

## VOX CLAMANS IN STREPITU

Au cours des cent dernières années, le rayonnement de la religion chrétienne n'avait cessé de décroitre. Qu'il s'agisse de littérature, de poésie, d'arts plastiques, le sentiment religieux revêtait les formes les moins valables: une partie seulement de l'œuvre de Rouault à opposer à Saint Sulpice et le ton oratoire de Claudel aux fascinations de Rimbaud ou des Surréalistes. Dans le domaine de la vie publique en outre le catholicisme souffrait tout naturellement des compromissions auxquelles son caractère traditionnel, reçu, l'entraînait à l'égard de l'argent, des puissances établies et des formes les plus dégradantes de l'esprit bourgeois. Seule l'œuvre scientifique de quelques religieux ou croyants entretenait un prestige jadis si éclatant, mais les noms du P. Teilhard de Chardin, de M. Blondel, plus récemment du P. Jousse ne dépassaient guère des cercles très étroits.

Une réaction certaine se manifeste à cet égard depuis quelques mois, et les philosophes chrétiens bénéficient d'un regain de faveur. Passons sur le succès de Karl Barth dans les milieux protestants. Le congrès de philosophie tenu à Paris au cours de l'été dernier a prouvé l'influence grandissante de M. Blondel et l'on voit de nombreux jeunes philosophes, tels M. Maxime Chastaing, suivre avec confiance les démarches de M. Gabriel Marcel. Enfin le témoignage plus intéressant de ce renouveau, de cette rentrée en scène de la pensée et de l'action catholiques me paraît être fourni par les deux livres, parus en un peu moins d'une année, d'un Jésuite, le P. Fessard : *Pax Nostra* et *Le Dialogue Catholique-communiste est-il possible.*

Ceux en effet qui connaissaient l'étendue et le sens de l'information philosophique du P. Fessard, attendaient de lui des travaux sur Hegel. Or, avant que ceux ci soient menés à bien, le philosophe modifie son orientation et entreprend non plus de

penser pour son propre compte mais d'aider à penser pour enseigner à vivre. Quelle peut être la raison d'un tel changement ? Certes le croyant, en raison même de sa foi, est dispensé de la recherche d'un système. Le P. Fessard d'autre part étant fermement persuadé avec M. Marcel que l'élucidation successive de tous les *problèmes* qui se posent à l'homme peut seulement conduire celui-ci au *Mystère* impénétrable de sa participation à Dieu, doit juger que tout travail de pure connaissance le cède en intérêt et en valeur à l'édification, à l'enseignement d'une éthique adaptée à tous les aspects de la vie. Nul doute cependant que ces raisons subjectives et personnelles n'eussent pas suffi à déterminer pour le P. Fessard une attitude qui entraîne malgré tout bien des renoncements dans le domaine intellectuel. Il lui fallait d'autres motifs, d'un ordre qu'il jugeât supérieur. Donc, même s'il n'a pas agi en service commandé, on peut voir dans sa position actuelle un reflet de celle de l'Eglise, le souci d'interrompre un silence qui eût pu à la longue faire figure d'addication. Dans un monde troublé où le croyant, à la fois éloigné des sources doctrinales et avide de certitudes, risque de ne retrouver qu'avec peine le chemin qui mène à Dieu, il fallait qu'une voix s'élevât avec une force nouvelle et particulière : *vox clamans in strepitu*. Et tout naturellement cette voix va dénoncer le plus grave, le plus vivant, le plus actuel des dangers: le Communisme, c'est à dire le Marxisme. A tous il convient d'écouter une voix qui reprend l'enseignement de tant de siècles. Mais tandis que certains lui reconnaitront la même vigueur persuasive, d'autres en trouveront les échos quelque peu affaiblis.

*
* *

La méthode du P. Fessard illustrant au mieux le mot de Pascal : « tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé », il est indispensable pour donner une image fidèle de sa pensée, de ne pas distinguer ma méthode d'exposition de sa méthode de recherche. Du problème actuel il remonte de proche en proche au problème central, métaphysique. Une fois celui-ci résolu, tout en découlera naturellement (1) et le dialogue catholique communiste s'établira sans difficulté. (2)

L'attitude que le P. Fessard prescrit aux catholiques d'adopter à l'égard des communistes tient en peu de mots. Le catholique refuse la main tendue du communiste... et lui tend la sienne. Cette apparente duplicité, ce refus d'un accord que l'on sollicite d'autre part, ce parallélisme de gestes qui ne concordent pas, traduisent parfaitement la situation réciproque des deux systè-

mes dont les points communs sont détruits par de trop profondes différences d'intention. Toute analyse prouverait que ces ressemblances s'évanouissent et se tournent en leur contraire. Le P. Fessard lui-même, jusque dans son livre de combat, en dépit de ses violences, manifeste une vive curiosité et une réelle sympathie d'ordre intellectuel pour une doctrine si actuelle et si vivante, alors que tout fascisme lui fait horreur (3). De fait comment ne pas penser qu'en dépit de la double condamnation de Rome et de la politique plus que suspecte des Etats gouvernés par des chefs catholiques (4), le catholicisme peut être un adversaire efficace des Etats fascistes, revanche satisfaisante du Christ sur les antéchrists de pacotille qui se croient Nietzschéens. Mais plus une telle communauté de fins immédiates parait naturelle, plus le P. Fessard se sent contraint de lui susciter des objections. Par un paradoxe cruel, mais caractéristique, sa sympathie latente l'oblige à montrer une rigueur particulière. Pour prévenir toute confusion il doit mettre l'accent sur l'origine de toutes les contradictions et sur l'incompatibilité radicale qui empêche aujourd'hui les mains tendues de se recontrer et en fin de compte laissera un jour face à face les tenants des deux systèmes.

Il s'agit d'une opposition d'ordre métaphysique. Le Marxisme est matérialiste et toutes les constructions dans lesquelles les hommes se sont plu à voir le reflet d'instances transcendantes ou des échappées vers des domaines supérieurs sont pour lui de simples *superstructures*, dont certaines, sans doute ont été ou restent valables, mais qui sont essentiellement réductibles. A l'opposé de cette conception qui « considère la nature comme l'élément primordial », (Engels) le catholicisme, plus encore que la « philosophie allemande » « va du ciel à la terre ». Pour lui la vérité vient d'en haut, le monde entier s'ordonne en une hiérarchie que couronne l'unité, l'esprit, Dieu. Ce *toit* recouvre le monde entier, dont l'homme est un élément privilégié, et en constitue véritablement l'essentiel, on voulait pouvoir dire le *fondement*. Et pour ce monde, pour ce qui n'est en somme que l'accident, il convient de parler moins d'*infrastructures* (ce qui évoque une idée de support, de soutien) que de *substructures*.

Le désaccord est donc bien fondamental. Est-il aussi insoluble? Nullement pour le P. Fessard qui pense entrevoir les bases d'un arrangement. Pour qu'une alliance pût être conclue il suffirait que le Marxisme renonçât à l'athéisme. Une fois réalisé cet accord de principe, il n'y aurait aucun obstacle du côté catholique à une collaboration fondée sur des concessions réciproques.

De même en effet que Marx acceptait dans une certaine mesure que l'Art, la psychologie, les sciences eussent des règles propres, de même la religion reconnait qu'il y a des lois économiques, des principes esthétiques. Dans tous les domaines qui ne sont pour lui que substructures, le croyant peut se montrer fort accommodant et accorder... presque tout. Le temps n'est plus où l'Eglise prétendait à avoir une armée et l'anticléricalisme au sens originel est par elle considéré comme parfaitement acceptable. A l'égoïsme, au conservatisme étroit de certains milieux catholiques, s'opposent la tolérance, le progressisme de ceux qui maintiennent la religion sur son véritable terrain. Combien de réformes donc, dans le domaine politique et social, parmi les plus larges, les plus positives, que les catholiques, en tant que tels, ne peuvent songer à combattre. Dans l'ordre intellectuel, de même, nos Galilées n'ont rien à craindre. L'Eglise est prête au contraire à assouplir certaines idées, à suivre les mouvements de la science, pour tout ce qui ne touche pas à l'essentiel de la doctrine. Sur ce fond, toutefois elle demeure inébranlable et c'est en échange de tout ce qu'elle abandonnerait au Communisme dans le domaine temporel qu'elle exigerait l'adhésion de ce dernier à sa propre conception de la transcendance, Dieu, puis l'Ame, puis le Christ.

Ce n'est pas là d'ailleurs aux yeux du P. Fessard une intransigeance hautaine, entraînant pour ceux qui s'y plieraient la honte d'une capitulation. Persuadé que le catholicisme peut largement recevoir, le P. Fessard estime qu'il peut aussi donner. En contrepartie de ce que les autres ont conquis dans le monde, il donne de ce qu'il *est*, la Vérité et la Vie. Lié à l'absolu, le catholicisme peut alors délivrer les systèmes qu'il accueille des contradictions inhérentes à ce qui n'est pas la vérité, c'est-à-dire leur permettre de s'engager plus avant, de se dépasser eux-mêmes, d'atteindre à des conséquences, même concrètes, dans la voie desquelles les retenaient ces contradictions internes.

En ce qui concerne précisément le communisme, c'est sur la notion de dialectique que porte l'argumentation du P. Fessard. Certes il est impossible de ne pas reconnaître à quel point ce terme de dialectique est dangereux. La faveur même dont il est l'objet risque de le faire prendre parfois comme principe suffisant d'explication (5). Mais tous les exemples que l'on pourrait citer à cet égard ne feraient que renforcer pour le P. Fessard la nécessité de donner à la dialectique un fondement chrétien (6). Seule d'après lui la religion peut conférer tout son sens à cette « découverte » de Hegel, que Marx avait reprise, transformée, et qui se trouvait tantôt la « tête en bas », tantôt les

pieds figés au sol. Entre Hegel et Marx, termes cpposés de l'évolution dialectique, il pense opérer une synthèse dialectique en vivifiant par l'Incarnation une notion que matérialistes et idéalistes s'annexaient tour à tour, en la mutilant. Hegel serait ainsi réfuté par Marx et Marx par Hegel (cf. p. 242). Tous deux s'épanouiraient dans une synthèse plus Hegelienne que le Hegelianisme et plus marxiste que le Marxisme. Le communisme serait plus fort d'avoir apporté sa contribution à la vérité éternelle et le catholicisme aurait réussi l'assimilation la plus hardie, la plus féconde qu'il eût entreprise depuis Saint Thomas (7).

*
* *

Ainsi les idées du P. Fessard, tendant à faire rentrer les novateurs dans le giron de l'Eglise et leurs découvertes dans l'ensemble de l'édifice théologique, ont un caractère à la fois traditionnel et actuel qui en rend l'exposé particulièrement délicat. On risque de paraitre tour à tour insuffisamment explicite ou puéril. Mais surtout une critique exhaustive de cette thèse est ici impossible. D'ailleurs l'objectif essentiel de cette chronique est de signaler un essai de rajeunissement de la pensée catholique dont aucun occidental ne saurait se désintéresser. Je me contenterai donc d'indiquer sommairement certains aspects de l'attitude qui semble pouvoir être adoptée en présence des critiques et des propositions concrètes du P. Fessard aussi bien que de ses affirmations doctrinales.

Le premier des problèmes concrets réside dans la façon dont le P. Fessard envisage la question brûlante des rapports entre le marxisme et le système soviétique, dans les critiques qu'il leur adresse. Il esquisse ici une de ces manœuvres de division qu'il affectionne. Pour lui Staline est moins un traitre qu'un homme poussé par l'exercice du pouvoir et par la contrainte des réalités à contredire ses idées. Mais c'est le Marxisme lui-même qui, en raison de son « incohérence », devait « engendrer son contraire ». Quelle plus belle critique de Marx, philosophe et homme d'action, que cette nécessité où se sont trouvés ses propres disciples de le trahir ? Puis, une fois ainsi réglé le compte du Marxisme, on se retourne contre Staline. Toutefois si l'on invoque contre lui le témoignage de Bergery, de Gide, de Trotsky, on considère que ces critiques sont encourues non parce que Staline a trahi, mais parce que, en dépit de tout, il reste Marxiste. En un mot, on affirme d'une part que le caractère foncièrement pervers du Marxisme devait amener des déformations sitôt que

ses adeptes passeraient à l'action; d'autre part que ses déformations elles-mêmes portent le signe de cette perversité originelle. Même obligé de trahir, il reste marqué par cette dernière. C'est ce qui permet au P. Fessard, comme à bien d'autres, de critiquer à la fois les communistes français, les Russes et les Trotskystes, par exemple sur un point aussi important que l'attitude à l'égard de la religion. Et de fait, il est bien évident qu'un marxiste orthodoxe ne peut reprocher aux Soviets les persécutions religieuses. Pas plus qu'on ne peut penser que la modération des communistes dans d'autres pays provienne de réformes doctrinales. Ces deux politiques sont déterminées par les faits. Le développement historique plus avancé des pays occidentaux permet au prolétariat de s'y placer en quelque sorte au *delà* de la lutte contre la religion (8). Mais ce sont là des aspects variés d'une même opposition foncière à la religion. Et l'on peut accorder au P. Fessard que sur ce point comme sur bien d'autres il est aussi impossible de dissocier radicalement communisme et Marxisme que de les confondre. Mais son autre affirmation, la première, savoir que cette perversité doctrinale conduit, à des divisions pratiques qui marquent l'inadéquation du Marxisme au réel, n'est pas acceptable (9). L'analyse marxiste elle-même a suffisamment expliqué les raisons de cet échec qui peut fort bien ne constituer qu'un palier (10). Rome ne s'est pas faite en un jour. Le jugement du P. Fessard parait donc des plus contestables et au moins prématuré son recours au critérium concret des résultats obtenus.

A tous ces égards,. l'adhésion du communisme à la transcendance, produirait, au gré du P. Fessard, les effets d'un véritable coup de baguette magique. Les contradictions internes du Marxisme seraient abolies, et à la lumière de cette vérité, une collaboration s'engagerait aisément. Mais l'on peut douter que cette unification de principe suffise à résoudre toutes les questions pratiques, et se demander si le P. Fessard lui-même pense sincèrement que les conséquences d'une telle acceptation de la transcendance sauvegarderaient cet apport du Marxisme auquel il rend hommage dans sa curiosité d'intellectuel. Il y a tout un domaine pour lequel se produirait entre le concret et le surnaturel un véritable conflit de juridictions. Les catholiques ne voudraient pas reconnaitre que les règles dans lesquelles ils voient la garantie indispensable de la personne « sujet de droit et chargée d'un rôle » soient à la merci de l'évolution historique, que les marxistes d'autre part ne sauraient mettre en doute ou contrecarrer sans se détruire radicalement. Le type de ces problèmes intermédiaires entre le concret et le religieux est celui de la famille.

L'Eglise ne veut pas admettre que les règles édictées par elle dans le domaine de la vie sexuelle, du malthusianisme, de l'avortement, puissent être modifiées, ce qui parait incompréhensible pour un Marxiste. Il ne s'agit pas d'ailleurs en l'occurrence de préjuger de ce que sera le régime de l'avortement dans une société socialiste, mais seulement d'admettre que ses règles soient exclusivement déterminées par les nécessités matérielles, générales ou particulières. Or c'est à quoi l'Eglise déclare ne pouvoir consentir, et ici son fondement métaphysique l'empêche de « faire droit à toutes les aspirations humaines ». Ou plutôt en prétendant satisfaire à toutes les aspirations humaines, elle les dévie vers des « sommets » au lieu d'envisager des solutions concrètes. C'est ainsi que le P. Fessard écrit d'une part qu'en ce qui concerne le problème de la famille, la « réponse véritable » lui sera donnée « à la Résurrection », et que, d'autre part, il défend les fondements de la caricature que constitue la famille bourgeoise Dès lors, même si dans le cas présent, et comme c'est ma conviction, l'Eglise accepte de jeter du lest et de réduire ses prétentions à la totalité, cet exemple aura suffi à montrer que tout accord entre les deux ordres de réalité sera difficile à établir et que le P. Fessard, qui grâce à cette « plénitude » de la religion, avait pu retrouver le chemin de l'action immédiate à la métaphysique, risque d'éprouver, en revenant des principes à l'application, bien des difficultés à tenir les promesses libérales qui avaient couronné la première partie de sa démarche. Il avait prévenu les catholiques de ne pas se fier dans l'aujoud'hui aux protestations conciliantes des communistes. C'est au tour de ces derniers de n'accepter que sous bénéfice d'inventaire les suites auxquelles risquerait de les entrainer l'adhésion de principe envisagée par le P. Fessard comme base d'une féconde collaboration.

Aussi bien il est permis de penser que les Marxiste ne sont pas près de consentir à ce renoncement doctrinal sans avoir combattu l'essentiel de la thèse développée dans le *Dialogue* (11). Il s'agit essentiellement de fournir une solution satisfaisante au dilemme dans lequel le P. Fessard prétend enfermer le Marxisme. Pour lui, en effet, ou bien ce dernier a pour ambition de « résoudre le mystère de l'histoire », et de permettre l'épanouissement total de l'homme; et dans ce cas il encourt un double reproche : d'une part pour Marx, l'édification de son système n'aurait pas été une suite de ses observations ou de ses réflexions objectives, mais aurait répondu à une nécessité intérieure, à un « autisme » d'essence romantique ; (12) sa doctrine couronnerait alors l'histoire de l'homme comme le Savoir Absolu, le

développement de l'Esprit; d'autre part ce socialisme à prétentions « matérialistes » serait analogue à celui, idéaliste, de Proudhon (13). Ou bien, second terme de l'alternative, le socialisme accepte de n'être qu'une étape dans la voie du développement humain; mais il n'y aurait là alors qu'un retour au matérialisme « vulgaire » du XVIII[e] siècle et de Feuerbach; le progrès serait aboli que constituait la découverte de la méthode dialectique, de la *praxis* de l'homme pensant et agissant. Pour qu'Engels ait abondé dans ce sens, il a fallu, d'après le P. Fessard, qu'il « oublie » les critiques que Hegel adressait à la conception d'une dialectique qui n'aurait pas ses sources dans l'absolu, d'un progrès qui ne pourrait être jugé tel par référence à un point de repère immobile. Et si Lénine a pu donner au Marxisme une orientation décisive dans ce sens, ce serait parce qu'il a étudié surtout la *Logique* et non la *Phénoménologie*, témoignage essentiel de la pensée de Hegel.

Il est en tout cas un fait certain, c'est que le marxisme a choisi de s'engager dans ce sens, et c'est la mise au point de ce second terme de l'alternative qui doit constituer la tâche de l'exégèse marxiste. Elle a à considérer la pensée de Marx comme une chose vivante et non comme un nouvel évangile, à lui épargner le sort du hegelianisme, le retour à un nouveau dogmatique (Engels), lui éviter d'être étouffée par le « foisonnement du côté conservateur »... de Hegel. Elle a à rechercher précisément dans quelle mesure Marx permet de ne plus s'arrêter à une critique hegelienne *dépassée*, à tenter de fournir une explication scientifique de la conscience. C'est là une tâche technique, tout à fait analogue et parallèle à celle qui, dans d'autres domaines, doit dégager le Marxisme des conceptions scientifiques sur lesquelles on avait cru pouvoir le fonder et qui sont aujourd'hui périmées (14 et 15).

Mais en présence des affirmations traditionnelles des métaphysiciens dont le P. Fessard est en fin de compte l'interprète, il existe une autre attitude, à laquelle pourraient plus pertinemment se rallier les marxistes d'aujourd'hui. Ne serait-ce pas en effet pour eux faire le jeu de leurs adversaires que d'accepter le terrain des superstructures, et ne convient-il pas plutôt que de changer de métaphysique de nier cette dernière, au moins provisoirement, de la réserver? Toute confrontation ne devient pas pour autant impossible. Mais elle aurait lieu dans le concret. Le Christ a bien déclaré que son royaume n'était pas de ce monde, mais il a dit aussi que contre l'Eglise les portes de l'Enfer ne prévaudraient pas. Et le P. Fessard lui même, on l'a vu, se fiant aux circonstances présentes, ne craint pas de dénoncer l'ir-

réalité du Marxisme. Que l'avenir se prononce et dise s'il avait vu juste, si le catholicisme a raison d'unir son sort à celui de certaines institutions, en les jugeant indissolublement liées à la personne humaine, si l'Eglise en un mot est une forme contingente ou la dépositaire de vérités surnaturelles.

*
* *

La perspective plus ou moins lointaine de cette confrontation décisive permet seule en dernière analyse de considérer sous son véritable jour le passionnant spectacle qui s'offre aujourd'hui, et d'en expliquer les contradictions. La lutte fratricide à laquelle ils sont promis lie étroitement catholiques et communistes. Il plait d'imaginer que tous attendent l'instant suprême avec une angoisse mêlés d'avidité, qu'ils redoutent pour ainsi dire que cette rencontre ne se produise pas. Connaissant son rival désigné, chacun craint de le voir trébucher au cours d'une rencontre qui ne serait qu'une éliminatoire. Le voir mourir, certes, mais de ma propre main! Pourtant si l'on allait pas pouvoir soi-même se présenter avec toute sa force au rendez-vous final. Peut-être la ruse permettrait-elle de désarmer ce rival, de le gagner à sa propre cause, et ensuite de dominer le monde. Et le communisme, qui est le premier menacé, appelle à l'aide les catholiques en excipant de la communauté de leurs premier desseins. L'Eglise refuse son soutien, mais non sans porter au passage un coup au fascisme qui est précisément l'adversaire du communisme. Puis, de nouveau, elle se montre réticente de peur d'être entraînée trop loin par un adversaire trop vigoureux, et lui propose un accord sur de nouvelles bases.

Devant de telles subtilités tactiques, des intentions si complexes, n'est-ce point la pire des erreurs pour celui qui donne le Marxisme gagnant (et n'a pas d'autre moyen que ce succès pour prouver qu'il a raison) que d'admettre une opposition de principe qu'il pense réduire un jour, mais qui, dans le présent, l'affaiblit. Ne fait-il pas ainsi le jeu du P. Fessard (sans parler de celui du fascisme) ? Certes, cela serait vrai, si en fin de compte le geste hostile de ce dernier ne s'achevait pas en un appel. Si son attitude était seulement négative, alors il faudrait tenter de l'amadouer. Mais il y a son appel, ses promesses. La mort violente n'est pas la pire d'entre les menaces qui pèsent sur le Marxisme; il a des adversaires plus rusés qui ne l'affrontent pas, mais renchérissent. Il y a toute une fraction de la « droite » qui « prend à la gauche son langage », comme le disait si bien M. R. Fernandez avant de se faire lui-

même le complice de cette escroquerie. Il y a des gens qui, conscients de la force conférée aux gens en place par la connaissance des techniques capitalistes, conscients aussi des conditions nouvelles de la Révolution, ont tenté de s'assimiler ces moyens d'action mais ont été dévorés par eux. Les promesses d'un prétendu réalisme, les complaisances de l'esprit sont aussi dangereuses que l'argent et les petites lâchetés quotidiennes. Ce peut être au prix de certaines réussites immédiates qu'il convient pour les marxistes, tout en maintenant le droit de discussion, de ne pas se départir d'un certain minimum d'intransigeance doctrinale.

Ainsi le livre de P. Fessard aboutirait en fin de compte à démontrer aux communistes qu'ils n'ont pas à se défier moins que les catholiques de la politique de la main tendue. Ce résultat en apparence paradoxal n'est pourtant que la conséquence logique de la carrière fournie par cet ouvrage qui n'a pas soulevé tout l'intérêt auquel son auteur pouvait s'attendre. Passe encore que les communistes aient gardé le silence: ils pouvaient faire leur profit des indications que j'ai signalées plus haut, tout en tentant de réduire au minimum les inconvénients d'une opposition nettement exprimée. Mais ce qui semble incroyable, c'est l'attitude des milieux catholiques, le divorce dont elle témoigne entre une pensée et une opinion qui devrait s'en nourrir. Pas un article contre la « main tendue » dans les journaux de droite, dont l'auteur ait songé à emprunter au P. Fessard des arguments moins pauvres que les siens ni à invoquer son autorité de philosophe. Il faut donc que la bourgeoisie soit à ce point rétrograde et aveugle qu'elle ait été plus effarouchée par ce que les idées du P. Fessard peuvent paraître avoir d'avancé que sensible à ce qu'elles contiennent de profondément conservateur. Qui donc dans ces conditions pourrait s'étonner ou regretter que la voix qui voulait dominer le tumulte ait en fin de compte crié *dans le désert* ?

Quant au P. Fessard lui-même il pourra répondre que les œuvres exercent une action souterraine qui n'est pas la moins efficace. Surtout, il lui restera, outre la satisfaction du devoir accompli, la certitude qu'il a raison. Et par quoi la remplacer, dira-t-on, au cours de la recherche scientifique, des tentatives de la vie, des expériences de l'action? Mais sans doute le renoncement à toute certitude d'ensemble est il le premier de ceux auxquels nous devons consentir. Et il nous suffit de savoir que ce n'est pas non plus, à coup sûr, le dernier.

Pierre MISSAC.

Décembre 1937.

## NOTES

(1) Ce mouvement, très important, de la pensée du P. Fessard se retrouve dans l'étude qu'il consacre à l'œuvre de M. Gabriel Marcel.

(2) Cette première partie qui répond au dessein d'exposer les idées et les intentions du P. Fessard, contient de ce chef un certain nombre de formules que je crois adéquates à ces dernières mais n'impliquant de ma part aucune adhésion.

(3) C'est en tant qu'intellectuel qu'il méprise le fascisme. Mais très vite, inconsciemment, des considérations moins avouables prennent le dessus. Tout n'est pas simple pour qui prétend réconcilier le ciel et la terre. La seule solution consiste à rester dans les abstractions, mais c'est là encore une attitude de réactionnaire.

(4) Par exemple l'attitude du gouvernement Salazar à l'égard de la Tchécoslovaquie, et au comité de Non-Intervention. Notons en outre qui si M. Schussnigg (surtout depuis le déplacement des intérêts Italiens vers la Méditerranée et le rapprochement Italo-Allemand) parait redouter les fascismes, il ne faut pas oublier la répression menée par M. Dollfuss contre les socialistes.

(5) Cf. Roger Caillois, in *Inquisitions*. Et Lénine: Notes sur la Logique de Hegel: « La triplicité de la dialectique est sa face extérieure, superficielle ». On peut se reporter utilement à l'essai de M. Lefèvre dans la N. R. F.: Qu'est-ce que la Dialectique ?

(6) Sur cette question, cf. l'étude du P. Fessard : une Phénoménologie de l'existence; en particulier les pages 308-309.

(7) Riazanov a noté (Appendice aux Questions fondamentales du Marxisme de Plékhonov) que « certains socialistes sont admirateurs à la fois de Marx et de Thomas d'Aquin, » et « qu'il existe bien des points sur lesquels théologiens et philosophes sont d'accord. » Toutefois il semble que cet accord soit relatif à ces mesures de politique immédiate, à des revendications syndicales. Au lieu que la synthèse souhaitée par le P. Fessard est plus profonde. Il s'agirait de faire renoncer les marxistes au bond dont parlent Engels et Plékhanov, de mettre au point la notion de passage à la limite.

(8) Sur ce point, un article de Lénine contient toutes les précisions désirables. (Cf. Marx, Engels, Marxisme, aux E. S. I. p. 247). Cet aspect de la question a été bien vu par le P. Ducattillon dans le Communisme et les Chrétiens.

(9) Du point de vue de l'action, la morale du P. Fessard peut prêter le flanc à des critiques contradictoires. Les uns lui reprocheront de trop attendre de la dialectique de la charité dans le domaine des réalités. Les autres blâmeront l'excessive subtilité dont il fait preuve pour justifier les religieux qui ont pris une part active à la guerre. Je crains fort pour ma part que le prochain livre du P. Fessard sur les évènements d'Espagne ne fournisse d'arguments nouveaux ceux qui en veulent à l'Eglise de ses concessions à l'immédiat.

(10) Pour faire bref, c'est l'idée souvent exposée par Trotsky du caractère à la fois démocratique et prolétarien de la Révolution d'Octobre. M. Laurat ne voit en elle que le premier aspect et en tire des conclusions réformistes à la Kautsky.

(11) Autégard, a signalé l'ouvrage de M. Max Raphaël annoncé à la N. R. F. et intitulé: *la théorie philosophique du Marxisme.*

(12) Sur l'existence de valeurs romantiques dans la pensée de Marx, cf. le remarquable article de M. Monnerot dans le numéro des *Cahiers* « le Romantisme Allemand ». Ces pages ont trait surtout au premier état de la pensée de Marx. Notons d'ailleurs cette phrase: « Il (Marx) se refuse à tout rôle privilégié, et ne se conçoit que comme un instrument passager. »

(13) C'est aussi l'argumentation de M. Maulnier dans *Mythes Socialistes*. Si je la cite plutôt que tant d'autres, c'est parce que M. Maulnier depuis qu'il a quitté M. Maurras s'est rapproché des jeunes économistes groupés autour de M. Bélime, qui, lui, suggère de « regarder du côté de Proudhon ».

(14) Cf. Lénine: « Les lois du monde extérieur... leur division en mécaniques et chimiques (cela est très important.) » — Rapprocher les mises au point à opérer à cet égard de celles que rend nécessaires la psychanalyse, après les trop hâtives généralisations auxquelles la méthode a donné lieu.

(15) Complément aux notes 4 et 11. Depuis que cet article a été écrit, l'Anschluss a été fait; et le livre de M. Raphaël a paru en français !

## FRAICHEUR DE LA GRECE

Que de plaisir et de réprobation l'on éprouve à lire le *Voyage de Sparte!* L'un comme l'autre naissent d'une cause unique : la personnalité même de Barrès. Mais qu'un Celte comme lui se trouve aux prises avec l'Hellade, quoi pourrait davantage passionner? Aussi bien paraît-il impossible de parler de la Grèce sans parler de ce livre. L'on aime que Barrès pose, dans les premières pages, qu'un beau voyage « est un cas de mimètisme. » De fait, Stendhal devint milanais et Taine, britannique. Mais quel étonnement, par la suite, de voir que Barrès ne s'abandonne que rarement à ce nécessaire mimétisme. Au chapitre dans lequel il analyse son désarroi sur l'Acropole, je le prends à expliquer cette impossibilité: » Où que je sois, écrit-il, je suis mal à l'aise si je n'ai pas un point de vue d'où les détails se subordonnent les uns aux autres et d'où l'ensemble ne raccorde à mes acquisitions précédentes ». Plus d'une fois il avoue la gêne qui résulte de son celtisme. Tout son voyage vaut comme une recherche de ce que la Grèce peut recéler encore des dominations franques. D'où son émoi à Daphné, à Mistra, à Caritena. On doit cela à ce qu'il y avait de convenu et de fixé en lui avant qu'il n'entreprît son voyage tout autant qu'à la force d'une personnalité et d'un moi qui font un écran perpétuel devant ce qu'il devrait voir. D'ailleurs le charme du livre réside là. Avant de monter à l'Acropole, Barrès est témoin d'un accident : un gamin ensanglanté passe devant ses yeux. Alors la beauté du ciel le révolte et il « teinte du sang de ce petit écrasé » sa première visite au Parthénon. J'aime cette anecdote, mais je m'irrite à lire sous sa plume : « ... cette alternative d'ardeur et de déception où nous balancent des noms qui parlent si fort et des rivages si muets ». Mais il va plus loin, le monstre! Qu'on l'en-

tende: « Je ne viens pas en Grèce pour goûter un paysage. J'ai pu cueillir les gros œillets d'Andalousie et les camélias des lacs italiens, mais, à respirer au pied du Parthénon les violettes de l'Attique, je mésuserais de mon pélerinage » (1).

Ainsi ce celte, non seulement vient *celtiser* en Grèce, mais encore le voici qui tombe dans une fréquente erreur. J'ai pu faire le voyage de Grèce avec une compagnie dans laquelle l'esprit universitaire régnait en maître. Je me souviens de sa déception lorsque nous arrivâmes à Sparte, où quelques pierres seulement subsistent. Au moins l'Eurotas devait-il couler tout proche? On alla vers son lit. Des lauriers-roses y poussaient sur des graviers gris. Mais le fleuve? Il fallut le chercher pour le trouver. Alors, gravement, quelques dizaines de personnes se déchaussèrent et, à la queue leu leu, en file indienne, laissèrent la maigre eau boueuse leur couler sur les pieds. C'était émouvant et ridicule à la fois. On connait la conduite de Chateaubriand en ce lieu de l'ancienne Sparte et comment il s'époumona à crier le nom de Léonidas à tous les vents, puis, désespéré qu'aucun écho n'y répondit, comment il s'en fut, après quelques mots de dégout envers les églises byzantines, en négligeant la proche beauté de Mistra, cette façon de San Gémignano grec. Barrès commit une erreur que presque tous ses prédécesseurs avaient commise et que presque tous ses successeurs commettent. L'on vient trop chercher en Grèce un pays mort et non pas un pays vivant. L'on se désole de ne pas retrouver le premier tandis que l'on se prive du second. Il reste encore à savoir dans quelle mesure, si l'on se donnait au second, l'on ne se rapprocherait pas du premier.

J'ai pour ma part une certaine conception de l'histoire qui me donne à considérer le temps passé comme un pays étrange et très éloigné, un pays où l'on ne peut aller et où je n'irai jamais. Je ne le connais au pis que par des oui-dire, au moins mal que par des récits de voyageurs, au mieux que par des témoignages d'autochtones. L'histoire vaut un peu comme le message d'une planète qui serait parvenu jusqu'à moi. D'où cette mélancolie aux multiples couleurs et aux diverses musiques dont elle se pare pour moi. C'est bien pourquoi, je l'avoue, ce qui reste du Parthénon ne me fait pas rejoindre Périclès et Phidias, ni leur siè-

(1) Mais, à mesure que le livre s'avance, il n'est plus question que de paysages, et l'on en vient aux pages sur le Taygète et la région de Sparte, pages d'un lyrisme inégalable. Plus d'un, contre son propos initial, se laisse prendre au paysage hellénique. La Grèce désarme les préventions. Ce n'est pas le moindre de ses enseignements.

cle. J'ai dans l'esprit un temple devant lequel se déroulent de blanches Panathénées tandis que des viandes saignent sur les autels des sacrifices et que des jeunes hommes, souriants et graves, s'émeuvent quand le vent frais des baies voisines moule les voiles transparents sur le corps des jeunes femmes. Cette image, je l'ai toujours eue en moi, et rien ne peut contre elle ou pour elle. Elle fait partie de ces petites fêtes que je donne à ma solitude. Que l'on pense, à ma décharge, que l'Acropole d'aujourd'hui, utile à tant d'êtres pour évoquer en eux le Ve siècle, n'a rien à voir avec l'ancienne, et que se servant de la première pour retrouver et reconstituer, ils trahissent la seconde. Comme le temps qui passe est à bénir! Il lave ces temples de leur bariolage primitif, il permet que le marbre, plein d'oxydations secrètes qui l'émeuvent comme une chair, se montre à nous sans l'artifice du fard, il laisse les architraves et les colonnes se découper sur le bleu du ciel, il dégage les monuments de l'invraisemblable fouissonnement de constructions qui les entouraient. Grâce à lui l'esprit peut jouer son jeu et intervenir, car il lui a laissé des vides à combler et des blessures à panser. Le temps ne respecte rien de ce qui se fait sans lui. Rien de beau ni de valable ne se fait sans lui. Jamais je n'ai compris cela comme je l'ai compris sur l'Acropole.

Mais revenons à Barrès et à ceux qui commirent une erreur semblable à la sienne. Je ne voudrais pas qu'à cause d'elle ma pensée fût forcée et qu'on négligeât telle colonne sur la mer. Là, encore, la Grèce intervient et nous enseigne. Rien de trop. Dans les lignes précédentes, j'ai, certes peu parlé des fûts de colonnes sur l'herbe sèche, des vieilles pierres rousses parmi le poivrier sauvage et l'asphodèle blanche. Néanmoins je ne cacherai pas les heures que je vécus dans cette Mycènes qui pue l'assa sinat. Je n'oublie pas que, sur le sommet du mont Cynthe, je crus voir les pierres de Délos se courber sous la violence des vents étésiens. Mais cela n'atteignit pas ma vision intérieure de la Grèce antique. Elle n'en fut ni changée, ni diminuée, ni augmentée. Qu'ils sont légers les « blocs cyclopéens » de Tyrinthe à côté de ceux que mon esprit entasse pour bâtir cette guette sinistre! Et que vaut-il ce téménos de l'Apollon delphien quand je vois la Sybille au milieu des vapeurs de l'inspiration ? Après ce voyage, ce qui s'impose à moi, c'est l'image d'un enfant. Il court au devant de l'auto, il tient un grand soleil jaune. L'auto va l'écraser, mais elle fait un écart, le dépasse, et dans mes mains tremble la fleur.

En Grèce, presque toujours des brises marines tempèrent la chaleur, presque toujours la gentillesse de la population rafraichit le visiteur. A Ithaque, à Volo, les municipalités, nous of-

frirent des raisins, des loukoums, du vin, de l'eau. Ils servaient tout cela sur des tréteaux recouverts de nappe blanche et dressés sur la place du village. Puis une courte allocution de bienvenue précédait des *Zèto gallika !* à n'en plus finir. La Grèce est le pays de l'eau fraîche. Quand on la connait et qu'on l'aime on ne peut plus boire un verre d'eau claire sans le boire à sa santé. La Grèce a le cœur frais.

Sur son sol, je lisais l'*Hyperion* de Frédéric Holderlin. Ce livre s'ouvre sur une remarque qui longtemps me troubla : « Celui qui se contente d'aspirer le parfum d'une fleur ne la connait pas, et celui qui la cueille seulement pour l'étudier ne la connait pas davantage ». Je cherchais comment connaître. Mais, quand des enfants de Portaria dansèrent autour de moi parce que je leur donnais des oranges, tandis que le soir s'emparait doucement du Pélion où les Centaures élevèrent Achille, alors je connus la solution. Je la connus aussi bien à Delphes, près d'un lézard et d'un figuier, qu'à travers les chemins capricieux de Corfou. Et rien ne me paraît plus utile que la présence de cette phrase au cœur quand on visite la Grèce.

Max-Pol FOUCHET.

## *LA POESIE*

AU BORD DU TEMPS, par *Robert Vivier* (Les Cahiers du Sud)

Le recueil de Robert Vivier est de ceux qui sans rien renier des exigences les plus hautes de notre génération me paraissent susceptibles de rétablir les ponts rompus entre les poètes et le public. J'en connais peu qui soient d'une technique si habile tant du point de vue de la création à proprement parler que de celui, infiniment plus délicat de la mise en œuvre. Robert Vivier a réalisé cette gageure d'exprimer dans un rythme classique une sensibilité incontestablement moderne. C'est une tentative excessivement rare en France. Elle rappelle singulièrement les efforts de beaucoup de poètes anglais plus ou moins passés par Oxford et qui se sentent liés à toute une tradition poétique. On pourrait presque parler à propos de Vivier d'un certain complexe universitaire qui stérilise la plupart du temps et qui, dans son cas particulier, produit au contraire les plus heureux effets. Pour définir Vivier je ne trouve pas d'expression plus juste pour paradoxale et monstrueuse qu'elle paraisse que celle-ci : Un Parnassien surréaliste. Il nous donne du coup une poésie baroque, au sens noble du mot, où l'on peut retrouver pour peu que l'on s'y applique tous les dépôts sédimentaires de notre lyrisme, de

Ronsard à Supervielle, et pourtant l'arbre qui pousse en cette terre est bel et bien une variété de « poémier » qui a nom Vivier.

Vivier a en effet un don bien rare chez les poètes érudits, celui d'avoir si bien assimilé son érudition et sa prosodie qu'il peut réagir devant le monde avec autant de spontanéité qu'un enfant « *Je suis novice sur la terre* » note-t-il. Il a mordu au fruit défendu et n'en possède pas moins l'innocence du cœur. Ainsi lui sont offertes les clefs de la plus étonnante féérie.

*Plus léger que les nuages*
*Je circule parmi vous.*

A cet homme qui « *marche entouré d'histoires* » obéit toute une faune d'images d'Epinal ou de Forêt d'Ardennes. En ce pays « le ciel lâche ses chiens bleus », comme est bleu aussi « l'éléphant du crépuscule » tandis que :

*Les chevaux aux longues têtes*
*Regardent parler les hommes*

et que la brave ménagère qui lave son trottoir:

*N'entend pas quel orage*
*Murmurent ses cheveux roux*

L'existence du poète se déroule dans un perpétuel enchantement. C'est le plus fortuné des voyageurs immobiles et de la tapisserie du mur il voit descendre « les bourgeois de mes royaumes ». Ceux-ci seront loin sans doute quand viendra la fête « pour les oiseaux muets qui vivent sur les murs ».

La vision de Vivier n'a pas toujours ce caractère de dessins animés. Quand elle nait du monde extérieur elle est embrumée par tous les pressentiments du destin de l'homme. Le sens de la mort, d'une impossible pureté, imprègne certains évocations alpestres puis le cède à d'exaltantes impressions de vie physique:

*Je sens le jour des deux côtés de mon présent*
*Courir en routes d'air éternellement neuves*

qui contrastent avec la peur de l'aventure:

*Ta marche insaisissable habite*
*Les bourgades creuses du vent*
*Où tu secoues en te sauvant*
*Des milliers de portes subites*

Vivier n'est au contraire jamais si à l'aise que dans son do-

maine de fantasmagorie. Ce n'est pas que l'inquiétude en soit absente. Elle auréole les plus étranges visions et c'est grâce à elle que ce monde de Vivier devient pareil au nôtre, hanté des mêmes fantômes. Son meilleur poème en ce sens est sans nul doute celui que je vais citer et qui va très loin bien que sa beauté ne soit pas analysable:

*Les habitants qui viendront sur la terre*
*Après nos derniers crépuscules*
*Seront de lents iguanodons précaires*
*Berçant des têtes minuscules.*

*Ils ne connaitront rien de nos anciens oracles,*
*Ni de nos corps. Ce seront d'autres temps.*
*Nos choses n'auront pas vécu...*
*Et cependant*
*Ils seront eux les hommes de ces temps vagues*

*Je vois l'un d'eux sous ma croisée.*
*Ses dents tendres tâtent l'écorce de l'érable*
*Si gauchement que je voudrais baiser*
*Ce trop long cou rugueux et vulnérable.*

Je ne crois pas que l'on puisse écrire un poème si manifestement élaboré et si troublant malgré tout que celui-là. N'est-ce pas d'ailleurs le résultat qui importe le plaisir du lecteur, et non les puritaines gloses d'écoles ? Le cas de Robert Vivier valait en tout cas d'être signalé, dût-il faire scandale. A une époque où les poètes jouent volontiers aux Ariel et invoquant la « nécessité » sont eux mêmes enchantés et n'enchantent que rarement autrui, pourquoi ne pas admettre un enchanteur agissant comme Vivier, un Prospero qui ne renonce point et ne jette pas à la mer sa baguette magique ? Eluard a écrit, je cite de mémoire, donc à peu près, « Le Poète est moins celui qui est inspiré que celui qui inspire ».

Léon Gabriel GROS.

## *LES LIVRES*

LA CRISE DE L'HUMANISME, par *Jean Fiolle*. (Le Mercure de France)

L'humanisme traverse actuellement une crise. Il est possible qu'il en sorte grandi, régénéré; il se peut aussi qu'il y succombe. M. Fiolle consacre à l'examen de ce problème un livre riche de faits, plein d'observations justes et de remarques originales.

S'il est vrai que l'humanisme ne puisse se passer de l'esprit d'analyse — s'il faut convenir qu'il ne se conçoit pas sans le désintéressement de l'esprit ni sans la mesure du jugement, nous pourrons dire qu'en parlant de l'humanisme, M. Fiolle prend lui-même figure d'humaniste. Il ne lui manque ni le souci de l'information objective, ni la sympathie compréhensive, ni cet enthousiasme contenu qui manifeste ce que sa recherche apporte peut-être à l'humaniste de plus précieux: la joie — qui est bien autre chose que le plaisir.

Qu'on ne cherche dans l'étude de M. Fiolle ni jugements définitifs, ni conclusions massives. L'humanisme laisse les uns et les autres à la politique, soucieuse de nous « engager ». Il répugne au contraire à ces prises de position absolues où apparaissent les dispositions d'esprit pour lesquelles il se sent le plus d'éloignement: la brutalité; ou certaine naïveté un peu sotte....

Ce serait donc ne rien comprendre à ce qui est ici en question que de chercher « où » se situe l'auteur. Il ne veut pas se situer, voulant seulement exclure toute exclusion et « s'opposer à tous les partis ». C'est qu'il s'agit pour l'humaniste de tout autre chose que de transformer le monde: il lui faut le comprendre et savoir en goûter la beauté. Aussi doit-on respecter la complexité des faits; être sensible aux avantages comme aux inconvénients; oublier ce qu'on voudrait trouver pour rester sensible à ce qui existe effectivement.

Mais en quoi consiste essentiellement l'humanisme? Il n'est guère possible de le préciser sans opérer une enquête historique, sans étudier d'abord ses origines, puis son évolution. Nous n'obtiendrons cependant ainsi que les grands traits d'un « humanisme de fait », qui ne se définit guère que par limitation et qui s'affirme surtout dans son opposition — un peu confuse — à ce qui l'a précédé: l'humanisme est alors, pêle-mêle, réaction contre le mysticisme, la foi, la tradition; il estime surtout l'entendement, n'a pas vraiment le sens métaphysique et reste insensible à l'art du moyen-âge...

Mais à côté de ces efforts individuels, marqués de tout ce qu'il y a de contingent dans les époques et dans les lieux, il n'est pas impossible de préciser « l'idée » de l'humanisme, c'est-à-dire la forme essentielle à laquelle les attitudes particulières ne font que participer.

A cette réflexion plus profonde ce qui apparaît comme la qualité essentielle de l'humanisme, c'est le désintéressement. Et vers quoi il tend c'est l'harmonie : « l'humanisme est une certaine faculté d'ordonner les choses, de les classer, de leur imposer une harmonie » (p. 136).

Une harmonie recherchée en dehors de toute préoccupation d'intérêt personnel. N'est-ce pas là au fond l'essentiel de l'idée de Beauté ? L'humanisme pourrait donc être assimilé à l'attitude esthétique. Il ne méprise pas, certes, la vérité, mais il n'y voit qu'une réalité incomplète, qu'une abstraction. Il souscrirait au jugement de Lachelier, pour lequel « une vérité qui ne serait pas belle ne serait qu'un jeu logique de notre esprit ».

On comprend dès lors que M. Fiolle oppose à l'humanisme les humanités qui sont laides, et qui ne sont guère plus qu'un prétexte à préséances. Un bourgeois est un homme à qui l'on a, autrefois, appris un peu de latin. Rien n'est plus loin de l'humanisme que ce conformisme social contre lequel s'insurgent, avec des arguments différents d'ailleurs, un Maritain ou un Duhamel. Rien n'est aussi plus dangereux, et si les mystiques de la brutalité qui assombrissent notre époque font perdre à l'humanisme son prestige social, elles lui rendront peut-être au fond le plus signalé service.

Mais ce sont là des périls en quelque sorte extérieurs. Il en est de plus menaçants parce qu'ils tiennent à l'humanisme lui-même: le désintéressement qui l'inspire est difficile à maintenir. M. Fiolle a fort bien vu qu'il peut fléchir dans deux directions opposées: il peut disparaître au profit de l'intérêt pratique vulgaire, du plaisir sensible, du confort; l'humanisme s'évanouit alors dans la technique: n'est-il pas historiquement à l'origine du scientisme? Mais il peut aussi se sublimer en métaphysique et retrouver, sur un plan transcendant, de nouvelles raisons intéressées. Ce péril, moins immédiat peut-être, n'est cependant pas à dédaigner car il peut enlever à l'humanisme quelques esprits de la qualité la plus rare.

Il tient à tout ce qu'il y a de subtil équilibre dans la position humaniste. Aux yeux du vulgaire la beauté est creuse et ce qui ne « sert à rien » n'a pas de sens. Mais, pour certains métaphysiciens, l'art et la beauté ne sont que des promesses qui doivent disparaître lorsque la réalisation s'opère. « L'humanisme c'est le rapport de l'homme, de ses ressources de tous ordres, de ses créations » (p. 131) Il doit se libérer de toute étroitesse et faire une place à cela même qu'il ne comprend pas et où peuvent résider des « possibilités futures d'épanouissement » (p. 204). Il doit accueillir l'effort vers l'absolu et vers la connaissance immédiate, sans lequel l'esprit meurt dans les machines qu'il a engendrées. Mais il doit pourtant rester humain. C'est sa faiblesse peut-être. C'est du moins son essence: ni ange ni bête...

Gaston BERGER.

LE CHEVALIER SANS ARMURE, par *James Hilton* (N. R. F.)

Le chevalier sans armure est un livre rapide et qui semble fait avec les souvenirs très intéressants d'un homme sans imagination, au cœur froid comme l'oubli. C'est un long canevas d'aventures.

La guerre russo-japonaise; la révolution non pas évoquées, non pas rendues sensibles, mais consignées dans leur détail par un témoin qui fait de ce qu'il a vu un objet de savoir.

Ce livre qui ne plaira pas à un amateur de romans prendra cependant du mérite aux yeux d'un historien. Et peut-être est-il plus difficile de donner la notion de ce que l'on a vécu que d'en ressusciter tout l'éclat. De tout ce qu'un homme a vécu c'est l'aspect le plus éphémère qu'il est le plus naturellement tenté de faire revivre.

Joë BOUSQUET.

LYON N'EST PLUS, par *Edouard Herriot* (Hachette).

De même qu'un acteur parfois s'incorpore si bien à son personnage qu'il fait oublier *le jeu*, de même Edouard Herriot dans *Lyon n'est plus* semble disparaître derrière un sujet dont il ne serait plus que le *montreur*.

Mais nous ne sommes pas dupes. Une aussi sobre et aisée simplicité ne peut au contraire qu'être le fruit d'une valeur authentique. Il est facile de disserter, de philosopher, d'être profond et éblouissant lorsqu'un sujet s'y prête autant que « l'éclosion de la Terreur ». Mais *ce document* — car c'en est un — contient autre chose qu'un jeu brillant; du savoir, du goût, de l'art. Il faut également en apprécier la mesure. Mesure de l'écrivain qui cerne sans cesse son dessin du trait précis des faits vérifiables; mesure de l'historien, meneur de jeu dont le choix fait dans les archives diverses semble être le seul, celui qui s'imposait tellement il correspond au mouvement de la vie et dont les notes consolidant le récit affermissent notre satisfaction du vrai, enfin mesure extrême du moraliste et du politique.

Quel danger semblait-il, pour un tel homme de s'attaquer à un tel ouvrage, admirons que l'atmosphère en soit si pure.

La lecture en est ardue, évidemment, pour un esprit non habitué aux recherches historiques car si tout est facilité pour notre exploration, rien n'est concédé aux enjolivures. Il s'agit d'une œuvre sérieuse et qu'il convient d'aborder comme telle. La réussite (une des réussites, celle que l'on pourrait dire littéraire) c'est qu'un peu rebutés au début, nous sommes entrainés par le courant, le souffle nous conduit à la fin du volume et là, surpris, nous voyons le chemin parcouru.

L'Histoire est malgré tout une histoire, une prodigieuse histoire, il fallait pour elle que l'historien fut moins fantaisiste qu'un Michelet, plus poète, plus romancier que tant d'autres. Edouard Herriot dit dans son chapitre-préface :

« Cette étude doit être une contribution à la connaissance générale de la Révolution »

Et plus loin :

« Elles (nos recherches) permettront de mieux comprendre ce désarroi de la France, qui au temps du Directoire provoque avec une sorte de fatalité l'avènement de Bonaparte ».

Avoir réalisé ce programme, c'est avoir fait œuvre d'homme. En effet cette lecture, qui avec un autre guide aurait pu n'être qu'un de ces prétentieux grimoires fouillis, fruits de tant de compilations nous ouvre des perspectives nouvelles imprévues.

La Révolution... nous avons tellement l'habitude de la connaître, elle est pour nous une *date-borne* — avant après — un événement aux évocations familières, gabarit commode pour mesurer l'époque contemporaine; et nous sommes brusquement tirés de cette vision de tout repos, on nous la montre dans sa vérité humaine, parfois pantelante, moins épopée peut être mais plus âprement vraie; Herriot ne la romantise pas plus qu'il ne la juge, ce n'est pas l'habituel chromo héroïque qu'il trouve dans les écrits publics et privés, c'est une action en marche, souvent décevante.

Au fond on ne l'attendait pas, cette Révolution; ceux-là même qui la déclenchèrent la voient leur échapper et les entraîner; l'immense espoir donné au pays crée un affolement, l'Idée dépasse le cerveau.

Le peuple prend la Bastille, l'Assemblée en est terrifiée, le Roi, lui, note sur son journal, le soir du 14 juillet « Rien ».

On croit déjà que tout est terminé, certains sont déçus. L'idéologie se heurte à la politique, aux anciennes puissances que l'on vient de renverser se substituent déjà deux nouvelles, le Capitalisme et son opposant, le levier de la misère et du chômage.

Ceux qui ont tout misé sur la convention, attribuent à la surexistence du tyran la surexistence de tant de problèmes insolubles.

Après la mort du roi les déceptions deviennent plus activement tragiques, on commence à se battre au nom — de part et d'autre — de la République. A Paris l'évolution des idées et leur réalisation domine les incidents; en Province, le stimulant du drame trop lointain n'aide pas à crever de faim. Les explosions spontanées de l'énervement général commencent à créer une ligne, un front qui n'est plus celui du gouvernement et qui de jour en jour va au contraire s'y opposer.

Les pionniers vont exploiter ce mécontentement contre les parvenus du nouveau régime et contre la dictature des triumvirs qui elle-même va devenir la dictature Robespierrienne. C'est la naissance de ce drame qu'Edouard Herriot expose par touches successives, lettres, rapports, plaintes, jusqu'au décret fameux qui sépare Paris de la province rebelle: « Lyon fit la guerre à la liberté, Lyon n'est plus ».

L'auteur donne à tout son exposé une vue très haute, toujours rigoureusement objective et pourtant nous n'éprouvons jamais le vide d'un relevé cadastral qui émane si souvent des « vues aériennes ».

Son sujet, il sait l'éclairer, en signaler les détails pittoresques, amusants parfois, désigne un parallèle mais ne le souligne jamais, à nous de le « saisir au vol », il ne disserte pas.

Son style est parfois concis comme un livre de bord ou un bulletin de santé il n'en devient que plus émouvant: certains faits prennent un relief tragique de leur dénudement. Quelques passages en ont ce goût de drame et de fatalité; les appels de Lyon à l'Assemblée lorsque le chômage de la soierie trouble la ville, les rapports de l'insurrection, saccadés comme la marche à étapes brûlées, d'une armée.

... A d'autres moments, M. Herriot s'accorde un délassement, son récit se colore et s'émeut, lorsque sa route l'amène en Savoie, il profite de ce pays qu'il aime pour se complaire dans les forêts, dans tout un charme auquel il est sensible. Il sait trop que certaine tension serait insoutenable; c'est comme un souffle chargé de bois et de montagne dans l'agitation des hommes... et puis en passant par un château qui semblait être là seulement pour dominer le paysage mais n'était qu'un des chaînons du grand drame nous revenons aux luttes lyonnaises.

L'éclairage met en relief, un fait, une circonstance, toute petite en apparence et qui va agir plus qu'un grand remous.

Il faut quatre jours, à l'époque, pour que l'écho de Lyon retentisse à Paris; lorsqu'en triomphateur Montesquieu entre en Savoie, un courrier galope sur les routes porteur de l'acte de destitution....

C'est tout cela qui fait de cet ouvrage, dans le sens vrai un reportage. Reportage qui montre les événements tels que les hommes les ont vus et non pas tels que nous les connaissons après le classement de l'Histoire.

Leur taille pour nous provient de leurs conséquences ultérieures elle n'était pas forcément la même lorsque pour les contemporains, ces conséquences n'étaient pas nées. Edouard Herriot en historien véritable sait que l'homme peut cacher la maison et la maison le monde.

C'est pourquoi, aussi, son reportage n'a pas le don d'ubiquité. Il est vu de Lyon, souvent cela nous déconcerte, nous avons une telle habitude, nous, d'un angle de vue originaire de Paris. Nous ne reconnaissons plus les événements habituels. La mort du roi devient incidente, mais essentielles, sont les conversations avec la république voisine de Genève ou la conquête des Allobroges. Marat, Danton, Robespierre ne sont plus guère que des entités, les hommes de la Révolution s'appellent Roland, Nivière-Chol, Gilibert, Chalier. Quant au sens profond de cette recherche, il ne faut pas, non plus, le méconnaître. Dans les dernières lignes, l'auteur le précise. Il ferme le grenier aux documents, et, gravement parle de « l'Intérêt permanent » de cette aventure, dont la signification définitive fut de remettre en jeu un espoir immense, conquis dans la peine.

Non seulement la République, mais la Nation elle-même jouèrent là une partie horriblement dangereuse, elles liguèrent des intérêts naguère opposés et qui dans le désordre crurent voir leur chance et « .... cette première fois ne fut pas la dernière ».

Monsieur Herriot doit aimer beaucoup cet ouvrage, lui qui continue à la mairie de Lyon, l'œuvre de certains dont il vient d'animer les ombres. Avant même que d'être écrit, ce livre était *le sien.*

R. M. ARLAUD.

## *LES REVUES*

### « AUJOURD'HUI »

Nous signalons bien volontiers l'apparition d'une nouvelle revue mensuelle : « *Aujourd'hui* », publiée à Genève sous la direction de sa fondatrice, Madame Elisabeth Henri-Hayem. Ce nom ne nous est pas inconnu, tant en raison du célèbre praticien que de son fils, Henri Hayem, qui fut professeur à la Faculté de Droit d'Aix et disparut au cours de la grande guerre. Parmi les rédacteurs figurent Henri Clerc, René Gillouin, Emile Jaques-Dalcroze, Pierre de Lanux, Paul-Elie Dubois, etc.

Comme son titre l'indique, c'est dans un esprit de grande actualité que ce nouvel organe se propose de poser et de résoudre les problèmes et cela n'est pas pour nous déplaire. Pour tous renseignements, s'adresser à Genève, 52, rue des Paquis.

Henri URTIN.

# LES REVUES D'ART

Quelques-unes des revues d'Art de la fin de l'année reviennent à l'Exposition. De *l'Art Vivant*, j'ai déjà mentionné le numéro consacré aux « Arts du Feu » (N° 216) ; on le complètera par celui de Novembre (N° 215) où l'on trouve une étude sur l'art du vitrail de M. Brillant, quelques ensembles décoratifs pour la maison moderne, dus à André Arbus, jeune décorateur des « Beaux Métiers » (Palais de la Nouveauté), et surtout une série de notes et de précisions utiles et intéressantes sur le « Bois Français » qui, on n'a pas pu l'oublier, a été à l'honneur à l'Exposition. On lira dans un entretien avec Marc Solotareff, architecte de la Porte de l'Alma, que cet admirable monument est en même temps une réussite technique, car on n'avait auparavant jamais construit *en bois* « deux ponts courbes de 38° d'ouverture ». L'Exposition va disparaître, mais il est bon qu'à travers les revues d'Art, ses leçons se prolongent encore.

« *Cahiers d'Art* » a consacré sa dernière publication (cahier N° 4-5) à la peinture au pavillon espagnol, et plus particulièrement au tableau de Picasso intitulé « Guernica » qui était placé à l'entrée. On trouvera dans le numéro le *dossier* complet de ce tableau avec les dessins qui l'ont préparés et ses différents états; il devient ainsi facile d'en comprendre l'esprit et de le situer dans l'œuvre. La note liminaire de Christian Zervos, les études de Jean Cassou, et de José Bergamin qui, avec un poème d'Eluard entourent ces images, rappellent comment elles sont nées sous le signe de la colère et de l'horreur. Chacun d'eux célèbre ici la violence et la passion du peintre comme la condition d'une nouvelle grandeur. Je crains qu'ils n'aiment dans ce tableau que le témoignage du partisan, le moyen de contre-propagande (on connait l'opuscule de Picasso: « Songes et Mensonges de Franco ») ; mais sa signification la plus haute est dans transposition picturale de la violence, dans les figures mêmes que le dégoût de l'Espagnol pour le parti militaire, sa révolte devant l'invasion étrangère et les massacres de la guerre, ont su emprunter après Goya. Il est frappant de voir Picasso, le peintre le moins oratoire, l'ennemi né des « grandes machines », se livrer au démon de l'épique et venir au tableau mural de grande envergure, pour faire entendre avec éclat la corde d'airain de l'inspiration Une sauvage corrida, le sanglant mouvement d'une tauromachie

qui trouverait ses victimes non à la « plaza » mais dans la paix de la rue et de la maison, voilà ce qui donne son *sens* au tableau; mais le lyrisme du peintre, son sens de la composition géométrique, son goût des damiers d'espace et de lumière, subsistent dans l'inspiration épique, pour la servir et la diriger à la fois. Dans ce tableau cruel et passionné où éclate la vigueur du peintre le plus singulier de notre temps, c'est quelque chose d'extrêmement ancien et de simple qui se fait jour: il fallait être bien subtil pour douter que cela fut aussi chez Picasso.

Le sommaire de l'*Art et les Artistes* (Décembre 1937) comporte trois études principales assez bien venues, l'une un peu facile, il faut bien le dire, de Mlle Germaine Guillaume sur « la femme dans l'Art Chinois » (d'après les statuettes du Musée Cernuschi), une autre sur Willy Eisenschitz et sa femme Claire Bertrand, deux peintres de la Provence dont on nous retrace la vocation, et la dernère, la plus importante, un essai d'esthétique de J. G. Goulinat qui s'intitule « deux modes différents d'expre sion chez quelques maîtres de la peinture ». Il y a deux types de peintres : ceux chez qui la fougue, l'inspiration, sans exclure d'ailleurs la maîtrise de la facture, les recherches et le métier, ne peuvent aboutir et trouver leur expression, que sur la toile, dans l'acte même du peintre, dans le mouvement de la création : l'art du Tintoret, tout en « trouvailles », l'aisance de Fragonard, la passion de Delacroix illustrent ce mode d'expression. Les peintres de l'autre type, Raphaël, Watteau, Ingres, que l'auteur nomme, d'une façon bien désagréable, les « spontanés raisonnés » par opposition aux « créateurs directs », peignent « toujours sur des données précises et savamment étudiées »; ils doivent tout à la discipline, à l'attente, à l'observation. Chez eux, le destinateur précède le peintre en vertu d'une dissociation qui a pour effet de retarder l'exécution, et qui permet à l'idée picturale de se préciser et de s'enrichir de mille intentions particulières. L'expression chez eux est plus pleine, et le détail plus savoureux; chez les premiers, l'expression est plus bouleversante. Mais la grandeur n'est d'ailleurs le bien exclusif ni des uns, ni des autres. Les deux types me paraissent, en dernière analyse, recouvrir d'anciennes catégories, celles du *romantisme* et du *classicisme* en peinture; mais cette étude à l'intérêt de les définir du dedans, et l'originalité de faire porter une partie importante de la démonstration sur la comparaison de la manière de Watteau dans « l'Enseigne de Gersaint », et de celle de Fragonard, dans « la Fête de Saint-Cloud ».

André CHASTEL.

# LE THEATRE

## AU THÉATRE DU PEUPLE : « FONT-AUX-CABRES »

*d'après Fuente Ovejuna de Lope de Véga, fresque dramatique adaptée par Jean Cassou et Jean Camp.*

Le théâtre du Peuple a derrière lui dix-huit mois d'existence et l'expérience des *Loups* et de *La Mère*. A propos de ces deux œuvres on a pu voir ce que savait créer l'ardeur d'une troupe sincère. On a deviné aussi que l'accord du public à l'œuvre était une condition d'existence pour un pareil théâtre: l'accord venait surtout d'une adhésion sympathique à la thèse que le texte illustrait. A propos de *Font-aux-Cabres* qui ne soutient pas de thèse et met peu d'idées en jeu — mais beaucoup plutôt des instincts et des sentiments généreux — il est curieux d'observer comment, sans idée préconçue, sans application massive de règles et de préceptes on peut créer un théâtre de foule qui plaise à la foule.

Mais je tiens d'abord à laisser prévoir que la réussite — incontestable — de *Font-aux-Cabres* va marquer une date: celle, sans doute, d'une saison espagnole au théâtre comme il y a eu déjà des saisons anglaises. L'équipe Cassou-Camp, unie par l'amitié et le bonheur des idées, n'a fait cette fois qu'entr'ouvrir ses cartons que je sais fort garnis et des meilleures choses espagnoles. Or, le théâtre a l'habitude de voler au secours de la victoire et déjà les cartons de Cassou uni à Camp sont fort sollicités. Ce point d'histoire doit être marqué et la création du théâtre du Peuple sera ainsi à l'origine d'une série qui, pour ceux qui ont fourré leur nez dans les papiers de l'heureuse équipe, s'annonce belle.

Pour l'instant *Font-aux-Cabres* prête suffisamment au propos. Car il ne s'agit pas de se poser à son sujet les questions que soulèvent d'ordinaire les adaptations: valeur de la traduction, respect de l'original, aménagements apportés ou re-création véritable par l'adaptateur. Il faut voir comment et pourquoi le drame lopesque instructif et populaire *devait* à trois cents ans d'intervalle toucher une foule. Il faut dire aussi ce que Cassou et

Camp d'un côté, le metteur en scène et les acteurs de l'autre ont fait pour aider à cela.

*Fuente Ovejuna*, une des 1800 pièces de Lope, est tirée comme beaucoup d'autres drames espagnols de la chronique. Voici ce qu'elle raconte : au XV^e^ siècle, période d'anarchie pendant laquelle Castille et Aragon, Ferdinand et Isabelle luttaient ensemble pour l'unité contre les provinces, les nobles et les ordres, régnait sur le village de Fuente Ovejuna — Font-aux-Cabres — le cruel et pillard Gomez de Gozman, commandeur de l'ordre de Calatrava, qui portait sa lance dans beaucoup de combats et son désir sur toutes les filles du village. Il lui arriva notamment de troubler les amours de la belle Laurence, fille de l'Alcade, et du berger Frondoso. Le berger leva l'arbalète sur le commandeur, quelque croix qu'il portât brodée sur la poitrine. De ce jour le berger dut s'enfuir et la haine fut inexpiable entre le seigneur et le sujet. Le commandeur partit pour la guerre et Frondoso en profita pour revenir et se faire accorder la main de Laurence. Mais Gomez fut vainqueur juste à temps pour troubler la fête des accordailles et faire traîner en prison les fiancés. Le peuple hésita d'abord à se venger, puis enflammé par Laurence, heureusement échappée à sa prison, tua en une bonne journée de révolte le commandeur paillard. Lorsque Isabelle et Ferdinand eurent repris ce coin de terre leur justice, par devoir, voulut s'exercer. Au juge qui demandait — à l'aide du bourreau — le nom du coupable, le village entier répondit par le cri : « Font-aux-Cabres ! » et les Rois de passage, apprenant ce trait d'héroïsme municipal en même temps que les exactions de Gomez de Gosman, pardonnèrent.

Tel est le sujet: avec son fonds historique et ses personnages — les mauvais et les bons — avec son action mouvementée, avec son dénouement moral, il a tout du vrai bon mélodrame. Le vieux Descaves ne s'y est pas trompé qui a dit que *Font-aux-Cabres* lui rappelait les soirées de son enfance au Théâtre de Belleville. Mais telle est maintenant la dépravation de nos goûts, qu'au nom de mélodrame nous nous hérissons et prenons l'attitude de la pitié. Erreur de littératures que n'ont pas commise les *responsables* du théâtre du Peuple. Hé quoi! le mélodrame serait-il permis — et applaudi — à l'écran mais chassé du théâtre ? De quel droit ? N'est-ce pas distinct le mélodrame que cherche la foule ? Où l'on doit guider son goût, c'est en ne lui donnant pas de mélodrames trop sucrés ou trop noirs — c'est-à-dire en un mot, de mauvais mélodrames. Jean Cassou et Jean Camp ont au contraire tendu sans cesse à faire du mélodrame un drame, vivant, actif, généreux et ceci dans une langue

forte, drue, parfois populaire, jamais vulgaire. Ceci est justement le contraire de ce qui se passe dans le mauvais méoldrame où la langue, faussement littéraire est volontiers ampoulée et vaine.

Ils ont aussi insisté sur tout ce qui, à côté de l'intrigue mélodramatique, pouvait satisfaire une foule (n'oublions pas que le théâtre Sarah Bernardt a 2.500 places), car on ne soulève pas une foule comme on émeut la salle plus réduite et moins chargée d'enthousiasme d'autres théâtres. *Fuente Ovejuna* contenait quelques scènes d'amour dans le goût de Lope qui aime toujours les pointes et le phélus. Cassou et Camp les ont gardées, mais ils ont aussi allés chercher dans le *Commendador d'Ocana* deux autres scènes, pures et belles: L'instant où Laurence traduit le plaisir que lui donne la vue de son berger est un des plus beaux moments de la pièce. *Fuente Ovejuna* par deux fois, lors de la *junte* qui précède la révolte et où Laurence secoue les couards et lors de la fameuse réponse au juge, met en lumière une conscience collective qui s'éveille dans l'indignation d'abord puis dans l'héroïsme. Les adaptateurs — il suffit de comparer leur texte à l'original — ont insisté sur cet éveil et c'était leur droit. On a parlé à tort *d'unanimisme* sur ce point. L'*Unanimisme* est autre chose et c'est d'abord une doctrine. Beaucoup plus simplement Cassou et Camp ont senti qu'ils pouvaient, sans dénaturer leur modèle, exploiter une indication de Lope, toujours un peu sec, et faire de cet aspect populaire et collectif de son drame une des dominantes de leur fresque: tel est donc leur texte qui garde le sujet, l'intrigue, les personnages et l'action de Lope en y ajoutant ce qui peut plaire — outre la violence — à une foule plus sensible que celle du XVII[e] siècle espagnol: la pureté, l'élan lyrique, une générosité collective née dans la souffrance.

Le metteur en scène Lesieur a transformé ce texte en spectacle en continuant et en affirmant en somme l'interprétation de Jean Cassou et de Jean Camp. Ils avaient, de *Fuente Ovejuna* mis surtout en lumière la valeur populaire et collective: Lesieur (qui avait à sa disposition une scène fort large, des danseurs et figurants nombreux, car le Théâtre du Peuple est doublé d'un Conservatoire du peuple) a montré le peuple vivant dans son village, dansant sur la place publique, courant vers sa maison municipale. Et le bon Alcade, âme de ce peuple est son chorège. Chaque scène, devant le décor espagnol lumineux et familier de Ligeti, animée par la musique que Collet a tirée du folklore espagnol, est faite d'un grand mouvement, généreux et coloré qui déborde jusque dans la salle par des praticables. Et les applaudissements naissent au milieu même des acteurs. Ainsi la salle

rejoint le plateau. Les deux auteurs avaient aussi insisté sur la manifestation d'une âme commune. Lesieur a souligné cela par la cohésion et le naturel de ses mouvements de foule. Il a ainsi servi le dessein des adaptateurs et collaboré à cet élargissement du drame lopesque, un peu grêle dans son spectacle.

De la foule vivante qui joue ce spectacle avec un entrain et une joie jusqu'ici ignorés (qu'on compare le sourire figé de ces girls de music-hall aux rires véritables de cette centaine de filles et de garçons vraiment heureux de s'agiter) les acteurs principaux se distinguent par leur sincérité et leur bonne volonté. La troupe n'a pas de vedette. Il faut donc la louer sans palmarès. Mais le cas de Germaine Montero vaut d'être noté. On s'étonne d'abord d'entendre sa voix et son chant rauque, de voir ses gestes et sa cambrure: ils sont si naturellement espagnols qu'on croit à une réussite étonnante. Erreur ! La réussite est dans la pureté de l'accent français et dans la louange qu'on accorde à cette artiste en croyant que c'est une française qui débute. Française, Montero, l'est de naissance, mais elle a toujours vécu en Espagne et toujours joué en espagnol: elle était avant 1936 la vedette de la troupe de Garcia Lorca, le poète-martyr et c'est la première fois qu'elle joue en français. Tout son effort — que j'ai suivi avec curiosité pendant les répétitions — a tendu à s'adapter à un texte français et à un public nouveau. Il est si réussi que le nom de Germaine Montero, inconnu, il y a un mois a été unanimement retenu par la critique: l'adaptation n'est pas ainsi le privilège de deux auteurs heureux.

Raoul AUBIBERT.